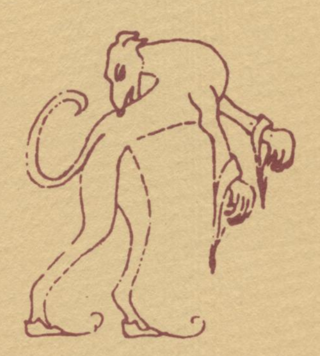


MEDIEVALES

langue textes histoire

ORDRE ET DÉSORDRES



Revue publiée avec le concours du C.N.R.S.



MEDIEVALES

Revue semestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII.



Le numéro : particuliers : 30,00 ; Biblio., Instituts : 40,00 F.

Abonnements : 2 numéros : particuliers : 50,00 ; Biblio., Instituts : 70,00 F.

Les règlements libellés à l'ordre de l'agent comptable de l'Université de Paris VIII - Publication Med., CCP 913745 G Paris sont à adresser à :

MÉDIÉVALES
Centre de Recherche Université Paris VIII
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02.

Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, doivent être envoyés en double exemplaires à :

Orlando de RUDDER
13, passage Gatbois
75012 PARIS

ou à :

F.-J. BEAUSSART
17, rue des Remparts
02220 BRAINE

SOMMAIRE N° 4 / MAI 1983

ORDRE ET DÉSORDRES

LE MOYEN AGE : ORDRE ET DÉSORDRES

Etudes présentées par Jean-Claude Schmitt.



ÉDITORIAL

Il faut promouvoir la recherche: en faisant connaître l'œuvre des maîtres, en publiant les travaux de leurs élèves, en prêtant attention dans les institutions et hors d'elles, aux curiosités qui s'expriment et à tous les travaux susceptibles d'ouvrir de nouvelles perspectives.

Dans la recherche scientifique, il se trouve que l'étendue des talents, et même des compétences dépasse sensiblement l'espace restreint de la publication. Médiévales *a choisi de présenter ces voix nouvelles. Aussi sommes-nous heureux de publier les travaux de chercheurs débutants et confirmés réunis autour de Jacques Le Goff et de Jean-Claude Schmitt.*

La connaissance du Moyen Age, l'appréciation de son intérêt, reposent sur des études sérieuses et documentées mais tout autant sur l'ampleur des vues et des confrontations: nous attendons vos articles.

La RÉDACTION



PRÉSENTATION

Les neuf études qu'on va lire ont en commun d'avoir été écrites par des étudiants ou de jeunes chercheurs qui ont participé en 1982-83 au même séminaire d'anthropologie historique, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. En dédiant ces études à Jacques Le Goff, qui a fondé il y a une vingtaine d'années et qui anime ce séminaire, ils n'ont pas voulu lui rendre un hommage académique, mais témoigner de leur estime, de leur amitié et de leur gratitude en exposant leurs recherches en cours. Il ne s'agit donc pas de « Mélanges », mais de la présentation d'un chantier, vivant et foisonnant, et auquel bien d'autres, qui ne s'expriment pas ici, apportent chaque semaine leur pierre.

Il nous a semblé qu'une revue toute jeune encore, et qui se destine justement à faire connaître les travaux d'étudiants, se prêtait particulièrement bien à ce projet ; et aussi que Jacques Le Goff, qui ne mesure aux jeunes chercheurs ni son temps ni sa science saurait apprécier le caractère expérimental de ce travail collectif. Que la rédaction de *Médiévales*, qui a accepté de réserver un numéro entier de la revue à cette expérience, en soit chaleureusement remerciée.

* *

*

Les thèmes de l'ordre et du désordre, auxquels les auteurs ont décidé d'un commun accord de consacrer leur recherche, ne sont pas exactement ceux de nos séminaires. Mais il va de soi qu'ils ne sont pas étrangers à ces derniers, puisqu'ils concernent toute démarche scientifique et se posent particulièrement à ceux qui étudient les sociétés humaines. Il n'y a pas de science sans affirmation d'un ordre de l'objet et sans constitution d'un ordre du discours ; la construction de l'objet, c'est sa mise en ordre, notamment au moyen de classifications et de classements, que *l'ordinateur* si bien nommé – Marie-Anne de Mercoyrol le montre ici sur un exemple médiéval – permet aujourd'hui de développer. Par ailleurs, c'est une évidence, et même une tautologie, de dire que toute société est ordonnée : dans ses structures, dans la hiérarchie des

statuts de ses membres ou des classes qui la composent ; dans la hiérarchie de ses valeurs, de l'« ordre moral » qu'elles constituent; dans ses productions matérielles et symboliques. Cet ordre est toujours régi par des règles qui vont des plus explicites (le Droit, les lois), aux plus intériorisées et « naturelles » du langage, des gestes, des manières de table ou du vêtement. A l'ordre appartiennent aussi tous les moyens destinés à prévenir et à sanctionner les manquements à ces règles – les « forces de l'ordre » n'en sont que la partie la plus visible. Le désordre est donc toujours à l'horizon de l'ordre, sinon en son sein : la peur du désordre justifie le renforcement de l'ordre; inversement les adversaires de l'ordre établi dénoncent le désordre – les injustices, l'exploitation, les gaspillages, etc. – qui se cache sous la façade ordonnée des institutions, de l'Etat et des lois même, en contradiction avec l'ordre affirmé. Ordre/Désordre = l'historien retrouve là tous les problèmes de la domination et de la dynamique sociale.

Pour présenter les études réunies ici et montrer la cohérence de l'ensemble qu'elles forment, je voudrais proposer quelques considérations préliminaires sur le thème abordé; je soulignerai l'importance du couple notionel ordre/désordre, principalement dans l'idéologie et les attitudes mentales de l'Occident médiéval, sans dissocier ces notions, mais en insistant au contraire sur leur lien mutuel et dialectique.

Dans l'idéologie chrétienne, l'affirmation d'un ordre immuable garanti par la volonté divine et incarné par ses représentants sur terre – les prêtres et les rois – était mis en cause par la reconnaissance obligée d'un désordre coextensif à sa définition et à son histoire. Dieu a créé un univers ordonné à partir du néant et non, comme dans d'autres mythologies, à partir d'un chaos primordial qu'il aurait mis en ordre ; la paix et l'ordre originels du paradis terrestre furent détruits par la faute de l'homme, mésusant de la liberté que Dieu lui avait laissée. Là était la source de tous les maux ultérieurs du monde. Ainsi l'ordre établi ne pouvait-il être qu'instable et transitoire, en attendant que se réalise aux Derniers Jours la promesse de la paix et de l'ordre divin retrouvés, après un ultime assaut des forces du désordre, menées par l'Antéchrist.

La civilisation médiévale était en proie à une contradiction essentielle entre sa finalité, qui imposait l'affirmation déstabilisante d'un ordre méta-historique, et son existence même, qui ne pouvait être garantie qu'au prix d'une sacralisation de l'ordre établi. Face à cette contradiction, plusieurs attitudes s'observent, qui différaient selon les milieux ou les époques.

La première attitude consistait non seulement à rappeler que l'ordre n'était pas « de ce monde », mais à fuir celui-ci, à dénoncer avec force les apparences fallacieuses de l'ordre établi, à chercher dans la solitude du « désert » et dans l'ascèse individuelle une anticipation de l'ordre promis par le Rédempteur: les ermites luttaient au corps à corps contre les forces du désordre, les tentations de la chair et de l'esprit; mais leur présence, leurs rencontres – comme le montre ici Christine Lapostolle – communiquaient l'ordre et la paix à la nature sauvage environnante et « convertissaient » même les bêtes fauves.

La seconde attitude prétendait à l'inverse subvertir l'ordre condamnable du monde, pour lui substituer – mais tout de suite et au milieu des hommes – un ordre différent. A cette attitude se rattachaient des comportements individuels, que l'apologétique officielle put en général assimiler, non sans peine parfois: pénitences provoquantes, inspirées de la Chrétienté orientale, des « fous pour le Christ »; exaltation des valeurs du corps et réhabilitation de comportements méprisés, par exemple chez les « jongleurs de Dieu », tels saint François, ou frère Geniève, l'un de ses premiers disciples, qui s'exposa entièrement nu sur la place de Viterbe aux lazzis des enfants... Il pouvait s'agir aussi de comportements collectifs, pour cela même plus dangereux, souvent réprimés, ou du moins contenus, voire contraints de se détourner vers l'utopie: l'utopie des temps révolus, qui inspira les lollards anglais et les taborites de Bohême au XVe siècle: « Quand Adam bêchait et Eve filait, qui était le seigneur ? »; l'utopie des temps à venir, le grand rêve d'un *millenium* terrestre, que l'Eglise tenta d'absorber dans son eschatologie: aux XIIIe et XIVe siècles, nombreux furent les hérétiques qui payèrent de leur vie leur désir obstiné de justice et de conformité à l'Evangile; enfin l'utopie géographique d'un monde à l'envers, du Pays de Cocagne, où l'on fête Carnaval quatre fois l'an et où le Carême ne revient qu'une fois tous les vingt ans. On ne s'étonnera pas de retrouver souvent ces thèmes dans les révoltes populaires du bas Moyen Age, dans la jacquerie ou l'émotion urbaine dont Joanna Pomian-Turquet évoque ici certains liens avec le Carnaval romain.

D'autres traditions moins connues de « désordre » restent à étudier: il faudrait analyser les tentatives iconoclastes de l'Occident médiéval, en marge de l'iconoclasme byzantin et antérieurement au bris d'images saintes de la Réforme; une histoire de l'incroyance au Moyen Age reste aussi à écrire, dont on découvrira les témoignages à défaut des textes ecclésiastiques, derrière les dénonciations de l'anticléricalisme ou les condamnations du blasphème et des gestes sacrilèges.

La troisième attitude était celle du « juste milieu » prôné en principe par l'Eglise et aussi par les pouvoirs temporels ; elle hésitait entre ce que nous appelerions le « conservatisme » et le « réformisme » : entre les efforts pour maintenir et sacraliser l'ordre établi et la nécessité de sacrifier aux facteurs de transformation sociale. Je voudrais suggérer brièvement comment l'idéal d'un ordre immuable s'exprimait dans les représentations totalisantes – sinon totalitaires – du monde et de la société, de l'espace et du temps, mais aussi comment une part était faite au désordre à l'intérieur même de cet ordre, permettant ainsi sa transformation ordonnée.

Le premier principe de l'ordre universel était l'idée d'une correspondance entre tous les éléments du monde. Ce principe fondait toute la réflexion sur le Microcosme et le Macrocosme, telle qu'on peut la suivre d'Isidore de Séville ou Bède le Vénérable à Guillaume de Saint-Victor ou Hildegarde de Bingen au XIIe siècle. Il permettait notamment de mettre en parallèle les quatre éléments (l'air, le feu, la terre, l'eau), les tempéraments (sanguin, cholérique, mélancolique, pituitaire), les saisons (printemps, été, automne, hiver). Un principe semblable régissait la lecture des « Quatre sens de l'Ecriture » (littéral, historique, éthique, anagogique), ou encore les correspondances entre l'illustration des scènes de l'Ancien Testament et des scènes du Nouveau Testament dans les manuscrits de la *Bible moralisée.* Ce mode de perception et d'interprétation du monde, conçu comme une vaste « *similitudo* », s'apparentait plus, dans son fonctionnement par analogies à la « pensée sauvage » qu'à notre conception de la causalité, qui commença de poindre à la faveur de la redécouverte d'Aristote au XIIIe siècle.

Le règne des *nombres* constituait un deuxième principe, étroitement lié au premier puisqu'il donnait sa rigueur à ces jeux des correspondances. Le nombre trois était le plus essentiel, exprimant l'unité et la différence des personnes de la Trinité divine. Il fondait aussi l'idéologie des trois fonctions (*oratores, bellatores, laboratores*), réapparue dans l'Occident médiéval au IXe siècle et qui s'est maintenue sous la forme des trois « Etats » jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. L'unité profonde des trois « *ordines* » était incarnée par le roi, tout à la fois garant de la justice, de la défense de la paix, et de la prospérité matérielle de ses sujets. Jacques Le Goff a insisté sur la dynamique interne de cette trilogie qui permettait tantôt aux deux ordres dominants des prêtres et des guerriers de s'élever au-dessus du troisième (2 + 1), tantôt à l'un d'eux – telle l'Eglise prétendant seule à la souveraineté – de vouloir régir les deux autres (1 + 2) ; il est possible aussi que tous trois n'aient constitué que l'élite de la société,

occultant et repoussant les masses asservies, identifiées au désordre, jusqu'à ce que l'essor des villes et des activités marchandes impose une modification du schéma au profit d'un quatrième « état », celui des bourgeois, des marchands ou des artisans (3 + 1). Ces combinaisons numériques n'étaient pas les seules: le sept (nombre des Dons du Saint Esprit, des arts libéraux, des Sacrements), le huit (symbole de la vie éternelle, de la Jérusalem céleste, incarné dans l'octogone de la chapelle palatine carolingienne ou des baptistères), le neuf (la neuvaine, les neuf peines infernales, les Neuf Filles du Diable, les Neuf modes de prière de saint Dominique, etc.) permettaient de même, par addition ou subdivision, d'embrasser la totalité du monde comme ses plus infimes détails, la *Summa* de la Création et de ses significations multiples.

Un troisième principe était que l'ordre devait reposer sur des distinctions nettes, bien tranchées: celle, pour commencer, qui opposait les clercs et les laïcs, suivant des interdits et des obligations – à propos de la vie sexuelle, du mariage, du port des armes, des rôles sacramentels, etc. – qui furent réaffirmés avec force à partir du XIe siècle par la Réforme grégorienne. Dans tous les domaines – celui des constructions intellectuelles, théologiques, canoniques, comme celui des conditions sociales – l'ordre supposait le refus des situations intermédiaires et ambiguës, la volonté (sans doute illusoire) de la « *diversitas* »: vers 1140 par exemple Gratien entreprit de supprimer du droit canon toutes les contradictions et les confusions héritées d'un millénaire de législation ecclésiastique, réalisant pour cela une *Concordia discordantium canonum*.

Quatrième principe: les catégories du temps et de l'espace servaient à exprimer la conception essentiellement *hiérarchique* de l'ordre et son idéal de stabilité. La succession temporelle légitimait la hiérarchie des générations (le père passait avant le fils), la préminence de l'aîné sur le cadet (encore que cette règle, en droit successoral par exemple, ne fût pas générale), la vénération des Anciens (les Pères de l'Eglise par exemple) au détriment des Modernes: l'antiquité d'un texte ou le grand âge d'un témoin garantissaient leur « *auctoritas* »; la tradition, bien attestée et fidèlement reproduite, était gage de vérité; la *nouveauté* était signe du désordre, surtout si son apparition était brutale et imprévue. Ainsi le temps « événementiel » était-il marqué du sceau du démon, qui surgissait à l'improviste aux côtés de celui qu'il venait séduire avec la soudaineté du crime ou de l'infraction; de même la révolte, l'épidémie, l'invasion se déchaînaient comme la foudre: châtiments des impies, elles avaient valeur de Jugement de Dieu. C'était aussi le temps du prodige inouï: la naissance d'un monstre, le tremblement de terre, l'apparition d'une comète, une éclipse, autant de

té: il y avait deux glaives, Clergie et Chevalerie, le Sacerdoce et l'Empire, mais toute l'histoire du Moyen Age fut marquée par les efforts, déployés par chacun d'eux pour dominer l'autre, par l'alternance d'un modèle « carolingien » où le souverain commandait à l'Eglise (comme au temps de Philippe le Bel) et d'un modèle « grégorien » où l'Eglise affirmait son autonomie et sa suprématie sur le pouvoir temporel. Ainsi l'Eglise a-t-elle évité de renforcer par trop la sacralité du roi (pourtant oint de l'huile sainte et thaumaturge), d'en faire pleinement un prêtre, de confondre le « *rex* » et le « *sacerdos* » dans une personne unique dont la puissance universelle eût ruiné ses propres prétentions. Toute l'idéologie « féodale » me paraît fondée, dans tous les domaines, sur un équilibre des forces antagonistes, tout en excluant une parfaite symétrie. Comme Jérôme Baschet le montre ici à partir de l'iconographie infernale, Satan régnait sur une cour diabolique qui renvoyait aux hommes, comme dans un miroir, l'image de la cour céleste ou des cours princières: souverain en son royaume, il arrivait pourtant au Diable de porter des chaînes, pour rappeler qu'il était lui aussi une créature, et qu'il ne pouvait séduire ou châtier les hommes qu'avec « la permission de Dieu ». Le dualisme radical était au contraire source de désordre: au plan théologique, il était prôné par les hérétiques; au plan des structures ecclésiastiques, il conduisait au schisme, puisque l'Eglise ne pouvait avoir deux têtes.

L'opposition de l'*intérieur* et de l'*extérieur* n'était pas moins fondamentale. Elle concernait d'abord le rapport de l'âme et du corps, soit que ce dernier, dans la tradition du « mépris du monde » et de l'ascétisme, fût considéré comme la « prison de l'âme », soit qu'il fût appelé dans ses membres et ses gestes (comme ce fut le cas à partir du XIIe siècle) à illustrer les mouvements intérieurs de l'âme et même à contribuer à son Salut. Hugues de Saint Victor écrivit dans la première moitié du XIIe siècle un traité *De Institutione noviciorum* montrant comment les gestes de l'homme exprimaient à l'extérieur (*foris*) les mouvements intérieurs (*intus*) de l'âme, et comment, inversement, une « discipline » stricte du corps ouvrait à l'âme la voie de la vertu en vue de la béatitude éternelle. Au même modèle, opposant intérieur et extérieur, obéissaient les représentations de tout espace social, qu'il s'agît de la maison, de la communauté villageoise ou de la ville ceinte de remparts, ou de la Chrétienté tout entière: partout se marquait une méfiance identique à l'égard de l'autre, l'étranger, l'Infidèle. Ainsi, dans ce monde médiéval où s'opposaient brutalement les espaces comme les statuts individuels ou collectifs, s'explique l'importance des *limites* (les remparts d'une ville ou d'un château, le cadre d'une miniature, la marge d'un parchemin) et des lieux de *passage*: le pont, et avant tout la porte, *janua*, dont Gênes, comme le rappelle Alain Boureau, tirait

précisément son nom. Pour se convaincre de l'importance de tous ces thèmes, il faut regarder, une fois encore, l'admirable fresque du Bon Gouvernement, peinte par Ambrogio Lorenzetti au Palais Communal de Sienne vers 1342-1348.

Cinquième principe: le corps humain était la principale métaphore de l'ordre. Il y avait à cela de nombreuses raisons, toutes fondamentales: les divisions du corps et la station debout semblaient justifier « naturellement » l'existence nécessaire de toute hiérarchie ; le corps était l'élément central de toute l'anthropologie chrétienne, comme le rappelait quotidiennement le sacrement de l'eucharistie, geste fondateur de tout le christianisme: « ceci est mon corps, ceci est mon sang, toutes les fois que vous ferez cela, vous le ferez en mémoire de moi ». Le corps était simultanément obstacle et moyen du Salut, donc du destin de chaque homme; l'ordre ou le désordre du corps – gestes incohérents de la folie, souffrances de la maladie – traduisaient ceux de l'âme. Microcosme inscrit dans la figure parfaite du cercle, le corps humain réfléchissait en chacune de ses parties tous les éléments du Macrocosme. Selon la métaphore paulinienne souvent reprise au Moyen Age, notamment par Jean de Salisbury vers 1160, aux diverses parties du corps physique de l'homme correspondaient les catégories de la société laïque: la tête représentait le prince, le cœur ses conseillers; les yeux, les oreilles et la langue étaient les juges et les administrateurs des provinces, les mains étaient les guerriers; l'estomac et les intestins représentaient les officiers de finance, et au plus bas les pieds n'étaient autres que les paysans. Enfin, derrière le corps de l'homme, donc de Dieu fait homme, se profilait la croix du Christ: forme la plus abstraite d'une double hiérarchie haut/bas et droite/gauche, elle commandait le plan orienté de toutes les églises de la Chrétienté, comme le signe de dévotion machinal des fidèles ou même l'ordre de composition et de lecture des armoiries dont Michel Pastoureau parle ici.

Le corps en mouvement, les gestes rituels se prêtaient eux aussi à la démonstration et à la confirmation de l'ordre, par ceux qui dans leur personne même, par la grâce de leur « *ordo* » et des objets sacrés qu'ils pouvaient seuls manipuler (les rois, les évêques, les prêtres), assuraient le contact entre l'ordre parfait de l'au-delà et son double terrestre imparfait et transitoire. Parmi toutes les significations du mot « *ordo* », l'une des plus communes désigne à la fois la performance liturgique et sa description dans un livre: « *l'ordo* » fixait l'administration des sacrements, qui instituaient l'ordre (baptême, ordination sacerdotale, mariage), le confirmaient (confirmation), le rétablissaient (péni-

tence), ou le renouvelaient (eucharistie, extrême onction) ; de même l'« ordre du sacre » fixait la place et les rôles respectifs des divers « *ordines* » du corps social dans le déroulement cérémoniel de l'onction et du couronnement royal.

Posons comme dernier principe que toutes les représentations de l'ordre établi, toutes les procédures visant à son maintien et à sa reproduction, n'ont pas empêché une lente transformation de cet ordre idéologique et social. De deux manières me semble-t-il :

– soit que l'ordre ancien se conservât en apparence mais que la signification de ses divers éléments se modifiât. Ici même F.J. Beaussart, montre, dans *les Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, comment une conception de la maladie « naturelle » s'est frayée peu à peu la voie au milieu des représentations religieuses traditionnelles de la maladie-épreuve et de la maladie-châtiment ; Katherina Holzermayr nous montre pour sa part dans la littérature romanesque du XIIe siècle, comment l'image neuve d'une royauté « bourgeoise » vint se glisser dans son image chevaleresque et la concurrencer. De même, nous voyons comment un intérêt « géographique » pour le désert s'est mêlé dans les miniatures à la vision ascétique du « désert » érémitique ; et sans doute pourra-t-on aussi chercher dans les images les premiers signes d'un intérêt économique pour le désert-forêt ;

– soit que se modifiât l'ordonnance des schémas anciens mais sans bouleversement, par simple subdivision des parties existantes ou par ajouts d'éléments nouveaux : c'est ainsi qu'à la fin du XIIe siècle se précisa la croyance en l'existence d'un lieu de l'au-delà intermédiaire entre, d'une part l'enfer, et d'autre part le paradis auquel étaient promises à terme toutes les âmes en peine dans ce purgatoire ; Jacques Le Goff a récemment montré comment cette croyance, qui avait connu une longue gestation avant de parvenir à cette forme achevée, répondait à des transformations de tous ordres, matérielles, sociales, intellectuelles, de l'Occident médiéval. Ces mêmes facteurs agissaient aussi sur les classifications de la société terrestre : on a déjà dit comment, au XIIIe siècle, le schéma tripartite des « *ordines* » s'est accru d'une quatrième fonction, urbaine, marchande et artisanale ; à la même époque, dans les manuels de prédication notamment, s'alongeaient les listes des « *status* » socio-professionnels ; ces listes offraient une description plus fidèle de la réalité sociale permettant d'agir plus efficacement sur celle-ci, tout en maintenant les hiérarchies traditionnelles : les catégories des clercs y étaient toujours nommées avant celles des laïcs, mais celles-ci, dont la diversité reflétait la pression sociale contemporaine, dépassaient généralement les premières en nombre. Ainsi Jacques de Vitry distinguait-il 30 « *status* » dont 12 ecclésiastiques et 18 laïcs ; Guibert de

Tournai fit monter le nombre total à 36, dont respectivement 15 « *status* » d'Eglise et 21 de laïcs ; il introduisit d'autre part un intéressant critère de différenciation sexuelle, en distinguant les « *status* » masculins, les « *status* » exclusivement féminins, et ceux où hommes et femmes pouvaient se retrouver ensemble. Enfin Humbert de Romans parvint à un total de 100 « *status* » (dont seulement 30 laïcs). Cette diversification de la représentation de l'ordre social était un phénomène général : dès le XIIe siècle les théoriciens ecclésiastiques durent faire face à la prolifération de nouveaux ordres religieux, suscitée par les transformations contemporaines de l'économie et de la société : l'anonyme *Libellus de diversis ordinibus* proposa de classer les divers types d'ermites, de moines, de chanoines suivant leur degré de proximité de la société urbaine. Au XIIIe siècle l'apparition de nouveaux ordres réguliers – les Mendiants – fut assez brutale pour inquiéter la papauté : celle-ci, dès le concile de Latran IV en 1215, décida de ne plus approuver de règle nouvelle, et contraignit par exemple les dominicains à adopter celle, traditionnelle, des chanoines de saint Augustin. En 1274 le concile de Lyon condamna à l'extinction tous les petits Ordres Mendiants, permettant du même coup aux quatre grands – Franciscains, Dominicains, Carmes et Augustins – de se renforcer. Quelques années plus tard la papauté approuva officiellement les « Tiers Ordres » laïcs qui étaient venus s'agréger plus ou moins spontanément aux deux premiers ordres, masculins puis féminins, des Mineurs et des Prêcheurs. On pourrait prendre aussi l'exemple des structures politiques, la multiplication des royaumes totalement étrangers, dès les XIIe-XIIIe siècles, à la vieille fiction de l'unité de l'Empire.

La division, la ramification des structures, au plan de l'idéologie comme des institutions, fut vraisemblablement le meilleur moyen de résister à la pression de forces nouvelles, en absorbant leurs poussées dans une architecture plus complexe ; ainsi, à l'ordre ogival des premières cathédrales, se substitua, mais en le prolongeant, l'ordre flamboyant.

Jean-Claude SCHMITT.



Jérôme BASCHET

IMAGE DU DÉSORDRE ET ORDRE DE L'IMAGE

Représentations médiévales de l'enfer

L'œil moderne, exercé par la psychanalyse et ses avatars surréalistes à déceler partout le phantasme, est spontanément enclin à lire dans l'image médiévale de l'enfer, l'émergence d'une libido refoulée, le déferlement de pulsions sadiques, que de pauvres moines apparemment si pieux exultent de pouvoir exprimer dans un cadre qui l'autorise. Une telle approche n'est pas nécessairement dépourvue d'intérêt, mais il s'agit méthodologiquement de s'en méfier, car elle ne saurait rendre compte du fonctionnement de l'image, de sa nature propre, trop occupée qu'elle est à allonger l'enlumineur sur un divan.

Si l'enfer est bien le lieu du mal, et donc du désordre et du monstrueux, encore faut-il se demander comment l'image prend position par rapport au sujet représenté. En quoi proclame-t-elle le désordre qui caractérise l'enfer, et cela non seulement par les motifs qu'elle figure mais aussi par le statut qu'elle se donne ? En bref, qu'est-ce qu'une image de désordre ? Peut-elle être une image désordonnée ? Une réponse affirmative semble ici difficilement concevable dans la mesure où l'image organise nécessairement la mêlée pour la rendre présentable et surtout délimite l'indicible, alors que les textes, même s'ils racontent l'enfer, insistent sur le fait qu'il excède toujours leur propre discours. (L'image peut-elle en faire autant ?) Toutefois, nous verrons, à partir de quelques exemples, qu'il existe à ces questions diverses réponses possibles, et qu'entre le 13e et le 15e siècle, celles-ci se transforment radicalement. Une étape de l'analyse sera centrée sur les enluminures du 14e siècle, où se joue une histoire capitale, touchant l'élément longtemps essentiel dans la représentation de l'enfer (qu'on lève le regard jusqu'aux tympans de nos cathédrales): la gueule de Léviathan.

I - L'enfer délimité.

Chercher à savoir comment l'image infernale se donne comme structurée ou non, conduit d'abord à s'interroger sur ses limites, sur la façon dont l'image encadre, circonscrit l'horreur qu'elle présente. A cet égard, l'image d'une *Apocalypse* anglo-normande du début du 13e siècle constitue une bonne introduction (fig. 1). Elle représente une gueule d'enfer que J. Baltrusaitis définit, par référence au motif antique comme un gorgonéion double (1). Ce qui nous intéresse ici c'est de voir comment sa mâchoire se dilate, prend une forme grossièrement rectangulaire, quoique sinueuse dans ses contours et arrondie dans ses angles, qui semble un écho du cadre de l'image. Le lien entre ce dernier et la gueule est d'ailleurs souligné, sur le plan chromatique, par l'emploi, dans l'un et l'autre cas, de la même couleur verte. Il y a donc là un redoublement de l'opération de délimitation. Le gorgonéion circonscrit l'espace du monstrueux, comme il l'est lui-même par le cadre de l'image.

Cette insistance sur l'idée d'enfermement correspond parfaitement au texte concerné, qui marque la victoire ultime sur les forces du mal, juste avant que ne commence le Jugement dernier (2). L'image n'en opère pas moins un choix : les puissances sataniques sont représentées une fois enfermées et non au moment où elles sont précipitées dans l'étang de feu, comme on le voit dans d'autres cas (3). Si notre image est en accord avec le texte, il est clair qu'elle ne le subit pas, mais qu'au contraire, elle le met en œuvre avec la ferme volonté de montrer l'enfer comme une structure fermée. Aussi insiste-t-elle sur le caractère absolu de la frontière que constitue le gorgonéion. Il est remarquable que rien ne s'en échappe, pas même quelques flamèches, alors qu'à l'intérieur toute la scène est zébrée de flammes rougeoyantes. Cela est d'autant plus remarquable que, replacé dans la dynamique du texte, l'enfer reste menaçant puisque le Jugement n'a pas encore eu lieu. Mais l'enlumineur préfère insister sur la défaite de Satan plutôt que sur l'ampleur et le danger du combat mené par le mal. Vivants, soyez tranquilles !

L'image insiste : l'enfer apparaît comme une structure plus réflexive qu'agressive. Le mal engloutit le mal ; il se torture lui-même. Ainsi, le gorgonéion tourne sa violence contre lui-même : les deux gueules se dressent l'une contre l'autre et

1. J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 2e éd., 1981, p. 40.

2. Apocalypse, 20, 10 : « le diable sera envaez en le estanc de feu et de souffre, ou la beste et li faus prophete seront tormenter jur et nuit sanz fin », éd. L. Delisle et P. Meyer, *L'Apocalypse en français au 13e siècle*, Paris, 1901.

3. Par exemple, une *Apocalypse* de Canterbury (1290), dont l'agitation contraste avec notre image, cf. J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, p. 42.



Figure 1
Apocalypse (début 13e siècle)
B.N. fr. 403, f° 40.

leur pouvoir de dévoration s'en trouve annulé. Il ne vise plus qu'un pauvre diable (à gauche de l'image): en effet, celui-ci est recouvert partiellement par les crocs du grogonéion qui s'approprie ainsi des morceaux de sa chair. Ce démon, lui-même dévoré, torture avec des fourches la bête et le dragon dont l'une des gueules, située à l'extrémité de sa queue, mord le faux prophète. Il se forme ainsi, entre ces quatre représentants du mal, une chaîne continue de la torture, un « cercle » satanique. Celui-ci paraît être un écho lointain et troublé de la structure du gorgonéion, d'autant plus qu'il en épouse assez strictement les contours. L'écho joue aussi si l'on considère le démon qui possède la couleur verte du gorgonéion, son double visage, ses cornes et les crocs qui hérissent toutes ses articulations. Renvois et reflets sont ainsi multipliés à plaisir ; par ces jeux de miroirs, l'image capture l'enfer.

Le parallèle établi entre le gorgonéion et le cadre est élément essentiel du piège ; il est nécessaire d'en préciser la nature. Il est clair que l'écho ne va pas sans déformations. On ne saurait bien entendu nier le potentiel d'angoisse contenu dans les motifs de l'animalité monstrueuse, de l'agressivité dévorante, de la sinuosité, propres au gorgonéion, ni le contraste qu'il manifeste par rapport à la calme linéarité du cadre. (Cette dernière prouve bien que l'horreur est circonscrite au gorgonéion, que c'est lui qui amortit l'essentiel de l'onde de choc infernale (4).) Ajoutons que la gueule se place dans l'image selon une diagonale, jouant ainsi avec les coins, zones de l'image particulièrement dépréciées. De plus, cette diagonale s'oriente de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit, c'est à dire qu'elle offre une tension descendante (5). Ainsi, l'enfer prend possession du champ de l'image de la façon la plus négative possible, ce qui rend compte de sa nature, tout autant que les motifs représentés.

Le gorgonéion et le cadre de l'image entretiennent aussi des rapports directs, que l'on peut classer selon trois types : le cadre contient le sujet infernal en le pliant à sa propre forme (les cornes de la tête renversée) ; le cadre recouvre la gueule (les deux crinières, mais le phénomène est si peu marqué qu'on peut aussi bien dire qu'elles épousent le bord du cadre, ce qui nous rapproche du premier cas) ; la gueule s'approprie un peu de l'espace du cadre (ses oreilles et une de ses cornes). La première relation, et dans une moindre mesure la seconde, manifestent la soumission de l'image à l'ordonnance du cadre, tandis que la dernière paraît introduire une certaine transgression. En fait, dans un

4. Au contraire, le cadre de l'image de l'*Apocalypse* de Canterbury, de même que son fond, est extrêmement tourmenté, ce qui correspond à la représentation d'un enfer ouvert.

5. Sur ce point, comme sur les problèmes de la limite et du fond, voir M. SHAPIRO, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques », repris dans *Style, artiste et société*, Paris, 1982, pp. 7-34.

grand nombre d'enluminures de ce manuscrit, la largeur du cadre participe à l'espace de l'image, sans que son utilisation constitue une forme de dépassement. En revanche, l'utilisation de l'espace au-delà du cadre est signifiante, et manifeste une transcendance propre à Dieu seul (le Christ, la croix) et aux anges (6). Seule la représentation des cavaliers libérés par la sixième trompette fait exception. Pattes de chevaux, lances, étendards débordent de toutes parts, hérissent l'image qui, cette fois, exprime véritablement le désordre. Au vu de ces éléments de comparaison, notre enfer apparaît totalement contenu. Que le gorgonéion soit à la fois informé, « collé contre » et « passant sur » le cadre, suggère la force du lien qui les unit, montre à quel point ils sont soudés.

Pourtant, un espace libre sur le statut duquel il convient de s'interroger, sépare parfois largement les deux cadres. Remarquons qu'il n'est pas travaillé par l'enlumineur; il reste le plus neutre possible, ce qui prouve encore la capacité de délimitation du gorgonéion. Il peut être considéré comme l'équivalent dilaté de la bande externe du cadre. Il existe en effet une analogie entre la bordure de la gueule et la succession des lignes (noire – claire – verte – claire) qui constituent le cadre.

Cette image, constituant essentiellement une mise en question du problème de la limite, propose une opération d'encadrement de l'enfer, largement déléguée à la gueule qui, tout en participant à l'horreur infernale, en est aussi l'élément ordonnateur. Comme il arrive souvent, un développement important ou puissament évocateur accordé à l'enfer n'exprime pas nécessairement avec une force particulière la menace de la damnation (7).

L'ordonnance de l'image peut être aussi nette, sans pour autant utiliser la gueule, comme on le voit dans une enluminure du 14e siècle qui représente la damnation de Néron (fig. 2). Deux médaillons, dans les angles supérieurs, montrent saint Pierre et saint Paul. Ils délimitent l'espace du mal. La clef et l'épée qu'ils tiennent respectivement renvoient symboliquement à cette fonction. Ce sont l'une et l'autre des figures de la séparation: la clef ouvre la porte du paradis pour les seuls élus, l'épée tranche. Les deux saints définissent bien l'image comme lieu du mal.

6. Par exemple, f° 15, 35v°, 40 v°.

7. Par exemple, une image célèbre du Psautier de Wirchester (12e), dont la fonction rassurante, comparable à celle qu'on analyse ici, est bien montrée par G. LE DON, « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1979, n° 4, pp. 364-5. On y voit un ange réduire les mâchoires du monstre à l'impuissance en fermant sur elles la porte d'enfer. Il est remarquable que cette porte se fonde dans le cadre de l'image, ce qui éclaire la fonction de celui-ci.



Figure 2
La damnation de Néron (14e siècle)
B.N. fr. 13502, f° 18.

Dire qu'ils furent victimes des persécutions néroniennes rend la chose plus claire encore. Les couronnes que l'ange leur tend sont la récompense de leurs martyres, tandis que celle que porte Néron n'est que l'ornement trompeur d'un règne meurtrier qui conduit à la damnation. Tel est le discours qui peut expliquer le sens de l'image. Il est peut-être plus intéressant de voir comment, par leur intégration au cadre de l'image, Pierre et Paul confèrent à celui-ci la fonction de délimitation. La chose est très claire si l'on considère l'ange. Il est frappant de constater que les deux couronnes qu'il tient sont rigoureusement dans le prolongement des têtes de deux démons, auxquels elles ne sont évidemment pas destinées. Ce fait montre avec quelle vigueur on doit se représenter la rupture introduite par le cadre. C'est véritablement entre le bien et le mal qu'il tranche.

De même que le cadre délimite le mal, l'image opère l'encerclement du damné. La tête de l'empereur se détache dans l'espace désormais refermé, limité par le cercle que forme le cheval et la gueule de Léviathan. Ainsi s'exprime la capture du méchant, ce qui redouble la signification du cadre. Cette image, loin d'exprimer l'horreur de la damnation, en manifeste la profonde légitimité. C'est une image de justice et non de terreur.

Jusqu'ici, je n'ai envisagé que des enfers représentés pour eux-mêmes. Or, c'est dans les scènes du Jugement dernier qu'il apparaît le plus fréquemment. A cet égard, il faut insister sur l'attention à porter au contexte dans lequel l'enfer est situé, sans lequel la forme de sa manifestation ne saurait être comprise. L'enfer présente une dualité de fonctionnement: il est le royaume de l'horreur et du mal, mais en même temps il accomplit la juste tâche de punir les méchants et participe ainsi à l'ordonnance de l'univers voulue par Dieu. Le problème est de cerner comment et dans quelle mesure le lien nécessaire de ces deux aspects est exprimé, ce qui est particulièrement délicat lorsque l'enfer est seul représenté. En revanche, lorsque l'enfer est intégré dans un Jugement dernier, ce lien est assez manifeste (encore qu'il faudrait analyser les modalités de son expression). L'enfer, lieu du désordre, trouve alors son sens dans une image qui, prise globalement, est celle de l'ordre. Dans ce cas, l'encadrement de la cruauté ne consiste plus à en affirmer le caractère limité, comme dans l'*Apocalypse* du 13e siècle, et moins encore la défaite, comme dans les images de la Descente du Christ, mais vise à lui donner un sens qui permette d'en dépasser l'apparence.

Le Jugement dernier contenu dans les *Heures de Jean sans peur* (1407) fournit un exemple plus original que représentatif, mais qui a l'avantage de constituer une solution-limite quant aux relations des instances judiciaires et de leurs bourreaux démoniaques (fig. 3). Le véritable sujet, délimité par le



Figure 3
Heures de Jean sans Peur (1407)
B.N., n. acq. lat., 3055, f° 130v°.

cadre, c'est le Jugement au sens strict : résurrection, tribunal, partage des bons et des mauvais. Au-delà, dans les marges de l'image, des motifs floraux se développent. Mais voici qu'au milieu des rinceaux, apparaissent l'enfer et le paradis, sur un mode mineur puisqu'ils sont mis sur le même plan que les éléments décoratifs. L'image valorise l'opération judiciaire de séparation, tandis que les effets de la sentence sont donnés comme secondaires. L'enfer apparaît bien comme extérieur à l'espace de l'ordonnance suprême qu'est le tribunal céleste ; la gueule, loin d'avoir une fonction d'encadrement, est au contraire refus du cadre. Certes, il est fréquent de voir l'image du Jugement (celle du tympan de la cathédrale de Bourges, par exemple) opposer les turbulences infernales d'une part, l'ordonnance paradisiaque et l'inflexibilité du Juge d'autre part, mais ici la subversion infernale est exprimée par la structuration du champ même de l'image.

On objectera que le paradis appartient au même au-delà de l'image que l'enfer (même si l'on voit bien que ce dernier occupe une position doublement dévaluée : en bas et dans un coin). Il y a pourtant plusieurs nuances significatives. Rigoureusement sur le même plan que l'image centrale, la porte du paradis est dans un rapport d'unité avec elle. Celui-ci est affirmé par le fait que les élus passent « devant » le cadre (tandis qu'un damné est tiré vers l'enfer « à travers » le cadre) et plus encore par la façon dont les marches qui mènent au royaume céleste établissent un lien avec l'image du tribunal. De plus, l'image du paradis est limitée à une porte, tandis que l'enfer, lui, excède sa propre ouverture, se développe en un paysage de collines en flammes, ce qui prend tout son sens dans une image où les notions d'ordre et de désordre s'expriment à travers des jeux de cadrage. Ainsi, à partir de l'analyse de ces derniers, on peut montrer comment l'image proclame le Jugement comme espace de la mise en ordre, le paradis comme au-delà ordonné et l'enfer comme lieu du non-ordre mais néanmoins dépendant.

L'encadrement de l'horreur infernale n'est pas toujours aussi strict que dans les exemples étudiés jusqu'ici. Dans quelques cas extrêmes, on peut même assister à une véritable explosion de la cruauté infernale comme le montre l'enluminure d'un manuscrit du 14e siècle du *Speculum humanae salvationis* (fig. 4). La violence et la cruauté de l'évocation des corps torturés ressortent assez de l'utilisation massive du rouge pour qu'on n'y insiste pas. Il est plus intéressant de noter un double phénomène de débordement qui montre à quel point, pour une fois, l'image du désordre est une image désordonnée.

Selon le principe de l'ouvrage, basé sur la mise en parallèle d'une scène évangélique et de trois épisodes vétérotestamentaires, le texte place l'enfer en regard de scènes où le châtiment de Yahvé s'abat sur les méchants. Mais,



Figure 4
Speculum humanae salvationis (14e siècle)
B.N. lat. 511, f° 41v°.

l'image infernale ne s'en tient pas à son domaine et s'approprie deux des vignettes normalement consacrées à l'Ancien Testament. Le châtiment exercé par les agents de Dieu s'efface derrière la cruauté propagée par les suppots de Satan. L'horreur infernale bouleverse les normes établies par le texte. Elle en détourne le sens d'une autre façon encore: l'auteur affirme que les peines infernales ne peuvent nullement être comparées aux tourments subis par les martyrs et il cite, entre autres, le cas d'Isaïe « *secatus* » (8). Or, l'image montre un damné aux membres amputés (attaque corporelle quasi inexistante dans les enfers du 14e siècle, au moins en France) qui semble bien un rappel de ce supplice. A l'inverse de ce qu'affirme le texte, l'image rapproche les souffrances infernales d'un modèle terrestre et, ce qui est plus grave, confond deux domaines de la cruauté dont le sens est pourtant opposé, comme si l'évidence d'une modalité commune effaçait la différence de leurs finalités.

Aussi n'est-il pas étonnant de voir que l'idée même de cadre a presque disparu. Les limites fixées à l'image par le scribe ne sont pas traitées par l'enlumineur. Elles servent rarement de référence (sauf pour le « sol ») et sont le plus souvent débordées sans ménagement et de façon significative (comme dans le cas des deux gueules). Il ne suffit pas de dire que ce manque de rigueur est lié à la qualité du manuscrit, au caractère peu soigné de son illustration. Certes, dans l'ensemble du manuscrit, le cadre est rarement respecté. Toutefois, on remarque que les phénomènes de dépassement sont souvent calculés. Ainsi dans la représentation de la Descente du Christ (f° 28v°), le sépulcre respecte la limite de l'image, alors qu'elle n'est débordée qu'autour de l'enfer et du purgatoire; quant aux limbes, leur représentation est centrée précisément sur la limite tracée par le scribe.

C'est par rapport à cette image que les cas évoqués précédemment prennent leur sens. L'image infernale doit être pensée dans une dialectique de l'excès et de la contenance, de l'explosion et de l'enfermement. Dans cette tension, la gueule joue un grand rôle: elle limite parce qu'elle est souvent cadre mais peut-être aussi parce que le choix de cette représentation – lorsqu'elle suffit à définir l'enfer – est une façon de s'en tenir aux préliminaires, de rester sur le seuil de l'horreur, tandis qu'au dedans les supplices font rage. Y entrerons-nous ou non ?

8. J. LUTZ et P. PERDRIZET, *Le speculum humanae salvationis*, Paris, 1907, t. 1, p. 85.

II – La mort de Léviathan.

Le statut de la gueule doit être mis en question. Est-elle bien le seuil de l'enfer ainsi que le suggère E. Mâle lorsqu'il distingue les images des tympans du 13e siècle où « l'on s'arrête au seuil de l'enfer » et celles du 15e siècle qui nous font pénétrer à « l'intérieur de l'enfer » (9) ? Considérer la gueule comme le seuil de l'enfer, c'est faire de celui-ci un grand monstre qui dévore ses proies pour les laisser ensuite séjourner dans ses entrailles. Cette référence à une intériorité corporelle du Léviathan trouve quelques fondements dans les textes médiévaux. Le parallèle établi entre le séjour infernal des Justes et celui de Jonas dans le ventre de la baleine le montre bien (10). Dans l'un de ses sermons, Guerric d'Igny évoque les « entrailles de l'enfer », prolongement du « gosier du dragon » infernal (11).

Pourtant, en s'en tenant au domaine même des tympans gothiques, un contre-exemple est fourni par le portail Nord de la cathédrale de Rouen (fin 13e siècle). En effet, avant d'être jetés dans la gueule (que surmonte une marmite), les damnés franchissent une porte qui est quasiment la réplique de celle qui accueille les élus. La gueule n'est nullement le seuil de l'enfer ; elle est, elle-même, la représentation de l'horreur infernale. La question se pose donc en ces termes : faut-il considérer la gueule comme le seuil ou comme l'image condensée de l'enfer ?

Revenons sur l'association de la gueule et de la marmite. Dès lors, l'ouverture est bouchée, il ne peut plus être question de passage mais seulement de lieu. C'est bien ce qui peut expliquer la figuration d'une porte au tympan de Rouen. Mais il est difficile d'admettre que la marmite introduise un changement de sens radical dans la mesure où sa présence résulte d'une interprétation plus fidèle qu'auparavant du texte de Job, dont la métaphore est prise littéralement – « une fumée sort de ses narines comme d'une chaudière ardente », (41, 12). Certes, il semble alors qu'à l'image de la gueule succède un équivalent du ventre, le gouffre s'euphémisant en cavité. Mais n'est-ce pas encore raisonner en termes d'espace, de géographie, alors que la représentation joue sur un plan métaphorique ?

9. E. MALE, *L'art religieux à la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1931, p. 461 et 468.
10. G. LE DON, *op. cit.*, pp. 370-371.
11. Guerric d'Igny, *Sermons*, éd. J. Morson et A. Costello, Paris, vol. 1, 1970, pp. 176-177. Il est vrai que nous sommes alors dans la première moitié du 12e siècle et que, par la suite, les choses ont bien changé. Au 14e siècle, par exemple, de telles mentions sont tout à fait rares.

Certaines images semblent d'ailleurs nier toute légitimité à la conception de la gueule comme seuil. En effet, celle-ci, se décollant du bord de l'image, révèle qu'elle n'a pas de corps, pas d'au-delà (12). Dès lors, la gueule-marmite n'est guère plus euphémique que la gueule représentée seule. On peut s'expliquer assez bien l'absence du corps de Léviathan. En effet, le schème efficace et signifiant quant au phantasme infernal est celui de la dévoration, projection animalisée de l'hostilité du monde. L'existence ou non d'un séjour corporel, renvoyant à l'imaginaire de l'obscurité inquiétante est, dans la conception médiévale de l'enfer, assez secondaire.

Avant de tenter de trancher la question du statut de la gueule, d'autres points doivent être abordés. Ainsi, sa présence dans l'illustration de textes qui ne la mentionnent pas est particulièrement révélatrice. Les exemples suivants concernent le 14e siècle, délimitation nécessaire à une approche diachronique du problème. Le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Diguleville (1355) rapporte une vision détaillée des tourments infernaux. Un manuscrit de ce texte a la fantaisie de donner à l'enfer un prologue en forme de mâchoire (13). La gueule montre ici sa vocation introductive. Elle ouvre le récit comme elle ouvre l'enfer. Elle se prolonge par les quatorze scènes de supplices qui la suivent et qui forment le corps de l'évocation. L'iconographie de la *Vision de saint Paul* inciterait plutôt à des conclusions inverses. Ou bien l'enlumineur représente, dans une série de vignettes, le détail des peines (14) ou bien, limité à quelques centimètres carrés, il opte pour la gueule-marmite. Deux cas se présentent alors: la gueule-marmite peut être à l'intérieur d'un espace délimité par la porte (15); la gueule peut être la frontière à l'intérieur de laquelle se trouvent et la porte et la marmite (16). On retrouve là les deux fonctions, de condensation des peines et de délimitation, déjà évoquées. Mais, dans un cas comme dans l'autre, la présence de la gueule semble liée à l'existence d'une image unique qui synthétise la vision.

Dans la notion de résumé proposée ici pour caractériser la gueule, faut-il lire la fulgurance des schèmes constitutifs de l'imagination infernale, ou la commodité d'une représentation succinte et banalisée ? Dans l'illustration des *Neuf peines d'enfer*, chaque peine est évoquée par une miniature (17). Les damnés

12. Par exemple, au 14e siècle: B.N. fr. 22912, f° 2v°, et 22913, f° 370.
13. B.N. fr. 12465, f° 115v°.
14. *Verger de Soulas*, B.N. fr. 9220, f° 7v°-8.
15. B.N. fr. 24429, f° 133v°.
16. Toulouse, B.M. 815, reproduit dans A. AURIOL, « La descente de saint Paul en enfer », dans *Trésors des bibliothèques de France*, fasc. 12, 1930, pp. 132-146.
17. B.N. fr. 9219, f° 114v°-115v°, et 1601, f° 79v°-80v°.

sont généralement placés dans une gueule, mais Léviathan n'est plus qu'un pauvre animal à la mâchoire distendue, comme si du monstre il ne restait plus qu'une vieille peau mal tendue entre les bords de l'image. Au-delà du schématisme de la représentation, il faut relever que les neuf peines en question, reprises de l'*Elucidarium* d'*Honorius Augustodunensis*, s'appliquent toutes à l'ensemble des damnés (et non chacune à un groupe particulier d'entre eux, comme il en va plus couramment). Les neuf images sont donc la décomposition d'une réalité indivisible. Or, il ne rentre nullement dans le souci de l'enlumineur de manifester cette unité: la forme de la gueule varie d'une image à l'autre, elle s'ouvre indifféremment à droite ou à gauche, quand elle n'est pas tout simplement oubliée. C'est dire combien sa fonction est dévaluée. Ce n'est plus qu'un moyen de rappeler qu'il s'agit de l'enfer, de désigner l'image comme lieu infernal. (C'est bien le cas des deux gueules de la figure 4, qui sont des lieux de torture parmi d'autres et dont le caractère infernal est seulement souligné, en quelque sorte, de façon anecdotique.) La charge contenue dans la gueule de l'*Apocalypse* s'est désamorcée, elle survit comme un signe, un indicateur de lieu.

Il est clair que la gueule est en déclin. D'autres représentations, qui lui sont comparables dans la mesure où elles semblent se rattacher au problème du seuil, lui font une concurrence de plus en plus intense. Parfois, ce que nous voyons de l'enfer consiste en une porte, à l'architecture plus ou moins élaborée. Celle-ci tend à se spécialiser dans les images de libération, qu'il s'agisse de la légende d'Eurydice (18), ou plus souvent de la Descente du Christ (19). Le fait que la gueule soit aussi utilisée dans ces scènes montre l'équivalence qui l'unit à la porte (malgré les différences de sens produites par le choix de l'une ou de l'autre) et semble justifier son interprétation comme seuil. Toutefois, on ne peut étendre la déduction aux représentations d'autres sujets, dans la mesure où c'est l'idée même de libération qui impose de concentrer l'attention sur la limite de l'enfer où se joue l'acte de salut.

Si la concurrence exercée par la porte tend plutôt à un partage des tâches, en revanche, la progression du gouffre, qui est un fait plus récent, amorcé à la fin du 14e siècle, met Léviathan en péril. On assiste à une lente absorption d'un modèle par un autre, transition qui produit des images assez étonnantes. Ainsi, la mâchoire s'enfonce dans un chaos rocheux, se confond avec la pierre. Un croc semble planté dans le roc, devenu gencive minérale (20). Un peu plus

18. B.N. fr. 1584, f° 174.
19. *Petites Heures du duc de Berry*, B.N. lat. 18014, f° 166.
20. B.N. fr. 117, f° 50v°, fin 14e siècle.

tard, de la gueule il ne reste plus qu'une silhouette et un œil, au milieu des pierres, qui lance son dernier regard sur un passé prestigieux. Avant d'être engloutie dans son propre abîme, la gueule produit un ultime message: elle rappelle qu'elle est une image particulière du trou. Métaphore animale du gouffre, elle trouve alors sa véritable profondeur. Car enfin, il faut bien qu'un corps la prolonge pour répondre aux entrailles de la terre.

Ainsi, le statut de la gueule envisagé dans son rapport au texte d'une part, aux autres représentations synthétiques de l'enfer d'autre part, apparaît chargé d'ambiguïté et d'une diversité de significations. Certaines images semblent légitimer la problématique d'un intérieur/extérieur de l'enfer, tandis que le plus souvent elle se dérobe à l'analyse. Il me semble qu'une solution peut-être aperçue dans une optique diachronique. Par référence à des images du 13e siècle (fig. 1), on constate une double évolution, à la fois vers une dégradation de la charge évocatrice de la gueule, et vers une perception de celle-ci comme seuil, notion qui semble inadaptée aux représentations du 13e siècle, comme le montre la fonction d'encadrement qu'elle revêt alors et l'équivalence posée avec la gueule-marmite. Que ce soit au même moment que la gueule devienne et un simple indicateur de lieu et l'amorce d'une profondeur se comprend bien. En effet, c'est parce qu'elle ne fonctionne plus comme une image puissament évocatrice mais seulement comme signe, qu'elle doit faire place à une profondeur où l'on retrouve l'horreur infernale.

III – Vers l'enfer éclaté ?

Oubliant de plus en plus Léviathan, les images du 15e siècle donnent effectivement l'impression d'entrainer le regard vers les profondeurs infernales. Un nouveau problème surgit alors. En effet, la gueule jouait un rôle très important dans la mise en ordre de l'image. Comment palie-t-on sa disparition ? Est-ce à une explosion sans retenue de la cruauté que l'on assiste alors ?

Revenons d'abord sur une modalité d'effacement de la gueule qui présente l'intérêt de prolonger l'analyse déjà faite des rapports de la gueule et du cadre. La miniature liminaire d'un manuscrit du 15e siècle de la *Vie de Merlin* montre ces rapports poussés à l'extrême, jusqu'à l'assimilation (fig. 5). En effet, la gueule devient le cadre de l'image. C'est exactement ce qui se passe dans la partie inférieure de l'image, autour de la scène du Conseil de Satan, où l'on retrouve même une référence au gorgonéion double, tandis que, dans la partie supérieure, les gueules s'intègrent aux arcades qui sont à l'intérieur du cadre. Dans l'*Apocalypse* du 13e siècle, la gueule entrait en résonnance avec le cadre et se trouvait investie par lui d'une fonction de mise en ordre ; ici, ce n'est plus

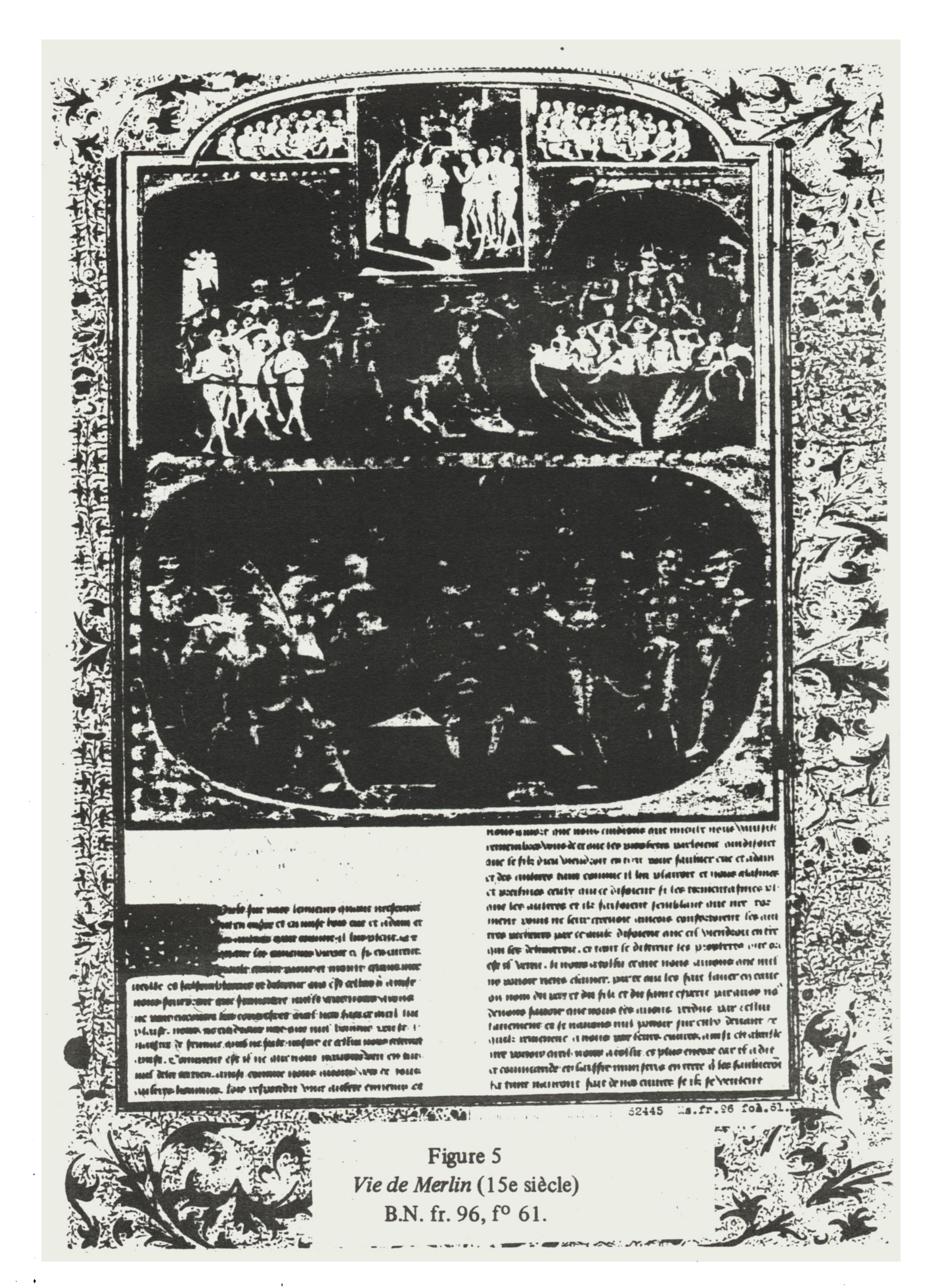


Figure 5
Vie de Merlin (15e siècle)
B.N. fr. 96, f° 61.

le cadre qui confère un sens à la gueule, c'est la gueule qui connote le cadre. La gueule devient un motif qui participe à l'architecture de l'image.

C'est bien comme architecture que la gueule se construit : chacune des deux portes qui s'ouvrent à l'arrière-plan du convoi des damnés est la bouche d'une gueule inscrite dans la pierre et qui forme comme la métaphore orale et animale de l'ouverture. (On ne peut s'empêcher de renvoyer ici à la maison des monstres, via Gregoriana, à Rome, et au Jardin de Bomarzo des 16e et 17e siècles.) Pour secondaire qu'elle soit, la multiplication des gueules n'en donne pas moins à l'image un éclat particulièrement vif. C'est qu'elle s'intègre – qu'on regarde le corps de Satan – dans une profusion générale du motif facial, dans un véritable délire de l'oralité (au reste, connoté sadiquement d'une façon très mineure). Mais l'image de la dévoration n'est jamais fonctionnelle ; elle n'est plus qu'un rappel, tandis que la porte de l'enfer et le cadre de l'image s'affirment comme formes dominantes. Cette image est le degré ultime d'un phénomène que l'on voit s'amorcer à la fin du 14e siècle et au début du 15e siècle : la marginalisation de la gueule (21).

Cette image suggère que l'agonie de Léviathan n'est nullement l'occasion d'une quelconque subversion. La majesté du prince des enfers, proclamée par ses insignes (sceptre quasi-fleurdelysé, trône), est le signe d'un pouvoir qui garantit l'ordre infernal (même s'il s'agit d'un pouvoir prisonnier, comme le rappellent les discrètes chaînes qui entravent Satan).

Voyons ce qu'il en est dans les images de la punition, à proprement parler. Je distinguerai deux types d'organisation de l'image. Dans le premier, celle-ci découle de la puissance de Satan (fig. 6). Hormis deux groupes de pécheurs pendus et battus, l'espace punitif tout entier se rapporte à lui : en bas, les damnés servent de combustible pour chauffer la marmite dans laquelle se trouve Satan et d'où sont tirés les damnés qu'il dévore (22). Ce qui ordonne l'enfer, c'est Satan qui trône en son cœur et non plus la gueule qui en cerne les limites. C'est un principe centralisateur, monarchique, qui fonctionne ici.

A cet égard, peu nous importe qu'il s'agisse d'un anti-pouvoir, ainsi que le montre l'image. En effet, la triple gueule de Satan fait de lui l'image inversée de la puissante Trinité (23). L'étrange coiffe dont il est affublé est une référence ironique à une couronne, mais renvoie en fait, par sa forme, au support du chaudron. Ainsi Satan a la tête en bas, il est renversé. Il règne sur un anti-royaume.

21. B.N. fr. 12559, f° 192, et Cheltenham, Thirlestaine House, fr. 4417, f° 224.

22. C'est une structure comparable que l'on retrouve dans l'enluminure fameuse des *Très riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 1284, f° 108).

23. J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, pp. 37-39.



Figure 6
La cité de Dieu (livre 21)
B.N. fr. 28, f° 249v° (15e siècle).

Si nous nous attachons aux motifs représentés, cette image ne paraît pas très différente de celle de la gueule-marmite. En effet, dans les deux cas, et au-delà des différences dans leur mise en œuvre, l'image consiste essentiellement en une épreuve de la dévoration et en un séjour dans la panse du grand chaudron. Et cette fois, la gueule apparaît clairement comme le prélude à une intériorité corporelle. Mais, Satan n'est pas Léviathan: ici, l'enfer est décrit comme une réalité spatialisée, il y a l'idée d'une gradation, d'un cheminement vers ce qui constitue l'épreuve ultime, la dévoration.

On peut toutefois poursuivre le parallèle avec la gueule-marmite. Regardons le ventre de Satan: c'est un visage où s'ouvre une bouche gigantesque qui, par sa circularité parfaite, rappelle le contour de la marmite. Placé entre la gueule et la marmite, le ventre revêt les qualités symboliques de l'une comme de l'autre. Il est l'équivalent exact de la gueule-marmite: comme elle, il associe étroitement dévoration et séjour ténébreux. Le sens symbolique de la marmite s'en trouve éclairé: elle est bien l'image correspondant au ventre. Mais, s'il en va ainsi dans cette image, on ne saurait en déduire quoi que ce soit quant aux images du 13e siècle, dont le fonctionnement est tout différent. Au reste, insistons sur le fait qu'ici le lien entre dévoration et séjour dans les entrailles est affirmé avec tant de force qu'on se demande si l'un peut être légitimement considéré comme l'euphémisation de l'autre.

Le second type d'organisation éclipse totalement Satan. Dès lors, les différents supplices – puit, chaudron, pendaison, lac glacé, mise en broche, avalage forcé de métal fondu, entre autres – envahissent l'image, le plus souvent sans la moindre organisation générale. Je m'attacherai à une image du 15e siècle qui fait exception car, tout en donnant une bonne représentation des supplices, ce qui permettra d'en analyser le fonctionnement un peu plus loin, elle ajoute un élément d'organisation particulièrement intéressant (fig. 7).

Elle propose, en effet, de concevoir l'enfer sur le modèle trifonctionnel qui rationnalise la société médiévale. Ainsi, les supplices sont répartis selon trois registres qui correspondent chacun à un ordre: les habits des clercs et des nobles, les insignes des métiers – uniquement urbains, ici –, ne laissent aucun doute. (La désignation des seuls ordres supérieurs par le costume n'est d'ailleurs pas dépourvue de sens.) C'est non seulement la classification, mais encore la hiérarchie sociale qui est indiquée. Tandis que le clergé a la place dominante qui lui revient, les *laboratores* sont en position inférieure: à la fois en bas de l'image et au fond de l'enfer (la tradition des visions infernales indique que le puit est le cœur de l'enfer). La hiérarchie est d'autre part suggérée par le nombre des supplices infligés à chaque ordre: un pour le clergé – si l'on excepte le gavage, assez effacé –, deux pour la noblesse, trois pour les *labora*

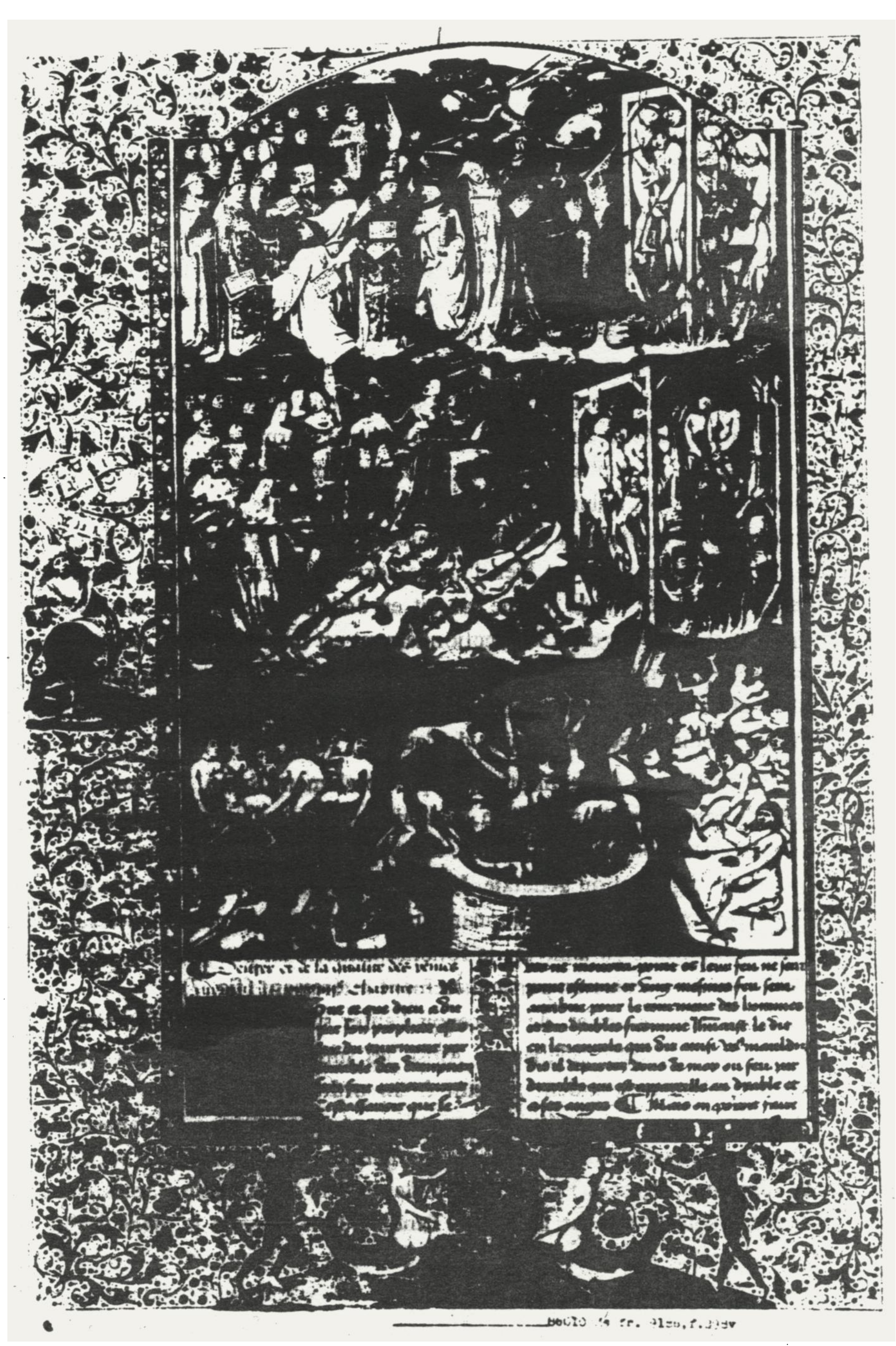


Figure 7
B.N. fr. 9186, f° 298v° (15e siècle).

tores. Cette gradation entraine, à chaque registre, une modification de la place relative du cortège et de la punition. Ainsi peut-on représenter les nobles, et les clercs plus encore, dans leur dignité, vêtus de leurs costumes somptueux, tandis que l'ordre inférieur est tout entier dans les tourments, condamné à la nudité.

Dans cette image, l'imaginaire social joue également dans le choix des supplices eux-mêmes, qui sont adaptés à chaque ordre. Le lac glacé est sans doute, comme dans les fresques d'Albi, le châtiment de l'Envie, péché propre aux inférieurs. La noblesse est, comme il se doit, punie pour ses débauches (les broches). La pendaison, soumission à la pesanteur, attirance vers le bas, peut être considérée comme une juste punition des ordres supérieurs et de leur orgueil. Enfin, on remarque que *bellatores* et *laboratores* s'opposent par les modes de cuisson qui leurs sont réservés: aux uns, le rôti ; aux autres, le bouilli. Or, le sens que C. Lévi-Strauss attribue à ces façons de cuire permet d'y retrouver les caractères propres à chacun des deux ordres médiévaux (24). Ainsi, loin d'être un lieu du désordre, l'enfer prolonge l'ordre même du monde terrestre. L'au-delà n'est pas un autre monde, mais la reproduction seulement déformée de celui-ci.

La société infernale ne se définit presque jamais si clairement comme telle. Il reste alors les supplices seuls, dont on veut montrer qu'ils sont encore une façon d'organiser la cruauté. Le développement d'une conception suppliciante de l'enfer nous entraine bien loin du désordre contenu par le gorgonéion de l'*Apocalypse*, du fouillis des corps enchevêtrés. En effet, le supplice est une action claire, supposant une inscription en un lieu précis de l'image ; c'est une opération ayant une relative unité et exercée sur le corps damné à l'aide d'un instrument simple ou complexe. Surtout, chaque supplice tend à punir un péché particulier. Ainsi, l'espace infernal se fragmente, mais cet éclatement est en fait une adaptation à la structure même du mal. Qu'il s'agisse du modèle établi par les théologiens, le septennaire des péchés, et cette tendance trouve sa forme la plus achevée, la plus ordonnée. De ce point de vue, les fresques de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (vers 1500) constituent l'apogée somptueuse de ce système.

Si les supplices donnent à voir le péché, ce n'est pas seulement par leur répartition, mais plus encore à travers le principe, dont la mise en œuvre se veut de plus en plus claire, et en vertu duquel la nature même de la souffrance doit faire écho à la faute qu'elle punit. Plusieurs types de relations peuvent unir

24. C. LEVI-STRAUSS, *L'origine des manières de table*, Paris, 1968, pp. 400-402. « L'exo-cuisine » renvoie à l'agressivité de l'ordre combattant, « l'endo-cuisine » à l'ordre travailleur lié à l'intériorité de la Terre productrice.

le crime au châtiment. L'une d'entre elle, que j'appelerai hyperbolique, est particulièrement intéressante dans la mesure où elle présente la plus grande lisibilité. Ainsi, les couples embrochés (fig. 8) sont voués à un éternel enlacement: leur punition réside dans l'excès même de ce qui fut leur désir. La peine n'est que le prolongement perverti de la faute. Mais quelle que soit la forme prise par le principe d'adaptation, l'effet en est identique: le supplice contient en lui sa propre justification; il se donne comme punition. Dès lors, la justice étant rendue sensible dans la peine, la cruauté s'encadre elle-même.

C'est sans doute ce phénomène qui autorise des représentations de l'enfer seul, hors d'un contexte de Jugement dernier et sans qu'elles portent pour autant un message rassurant. En effet, la cruauté n'est pas perçue pour elle-même, elle sécrète sa propre référence au Jugement. La compréhension de l'image impose un détour par celle du Tribunal céleste. Mais tout cela est un au-delà de l'image, un discours qui l'accompagne. Et l'on peut imaginer, surtout en une époque de drames et d'angoisses, que le pont qui relie cruauté et justice puisse être porté à la limite de sa résistance (l'exemple du manuscrit du *Speculum humanae salvationis* l'indique bien). Cette fragilité du discours encadrant rend l'horreur infernale plus menaçante qu'auparavant. De plus, le phénomène de mise en ordre de l'image infernale ne consiste plus en une limitation de l'horreur, mais manifeste le triomphe du Grand Juge dont le pouvoir d'énonciation du bien et du mal apparaît dans sa dimension la plus terrible.

Si l'on n'a qu'effleuré tout ce que le thème infernal pouvait promettre d'ouverture sur l'imaginaire, sur ses zones les plus obscures, c'est qu'il importait d'abord de cerner les modalités de sa mise en image. Nous avons vu qu'à une structuration de l'image essentiellement externe, liée à une problématique du cadre, se substitue une mise en ordre interne, fondée sur une conception suppliciante de l'enfer. Sans doute est-ce le passage de l'une à l'autre qui permet (ou nécessite) l'abandon de la gueule. La mort de Léviathan s'inscrit dans la tension de ces deux modèles, plus que dans une prétendue quête de la profondeur.

Avec cette mutation, c'est la signification même de l'enfer qui paraît transformée. La gueule d'enfer offrait une image synthétique des schèmes d'hostilité et de dévoration. L'image se situait dans une dialectique de la présence/mise à distance de cette puissance terrifiante que constituait l'enfer. Avec le développement des supplices, l'enfer devient une instance du judiciaire; il subit une puissante moralisation: les images du mal succèdent aux motifs d'angoisse. Le royaume de Satan n'est plus tant le lieu d'expression et d'auto-régulation socialisée de l'angoisse, qu'un instrument de pouvoir de plus en plus contrôlé et utilisé par l'Eglise.

Christine LAPOSTOLLE

ORDRES DU DÉSERT ET AIRE DU DÉSORDRE

« ... a nostre advis, en toute la serche que nul pelerin face oultre mer, l'en ne trouveroit autent de chemy si desert ne si estrange come est le chemy de l'abbaye de saint Anthoine et de saint Pol. » (Ogier d'Anglure, *Voyage de Jherusalem*, 1386-87.) Le pèlerinage est une des multiples formes sous lesquelles persiste, à travers le Moyen Age, la référence aux premiers ermites des déserts d'Egypte. On s'intéressera ici aux deux plus célèbres de ces ermites: saint Antoine et saint Paul de Thèbes. Visité, le désert d'Egypte est aussi revécu, transposé dans les forêts occidentales (1), évoqué comme modèle dans les textes monastiques, décrit dans les vies de saints, les *Vies des Pères*, certains exempla, représenté dans les images relatives à ces récits. Ce désert est producteur de modes de vie, de voyages qui donnent eux-mêmes lieu à de nouveaux récits, à de nouvelles images... L'ermite, par exemple, si souvent présent dans les textes à partir du XIIème siècle et reconnaissable sur les images à son vêtement, renvoie, sans qu'il y soit fait explicitement mention, aux « premiers déserts ».

Dans son classement des « symboles interprétables », Hugues de saint Victor (2), au début du XIIème siècle, prend pour exemple le désert comme lieu symbolique de la vie religieuse. Cette correspondance se fonde sur une référence à l'*Exode*: on associe au lieu l'état d'abstinence dans lequel se mettent ceux qui y séjournent. Il n'empêche que ce que 'l'expérience sur le terrain' révèle est avant tout un espace indifférencié, confus, au sujet duquel on invoquera cette fois le point de vue de l'encyclopédiste Barthélémy l'Anglais au

1. Sur le désert-forêt, on peut lire l'article de J. LE GOFF, « Le désert-forêt dans l'occident médiéval », dans *Traverses*, 19, pp. 23-33.
2. HUGUES DE SAINT VICTOR, *De scripturis et scriptoribus sacris*, ch. XVI. *P.L.* 175, col. 23.

XIIIème siècle: « Le desert est une terre gaste et horrible et une terre pour soy fourvoier car il ne a voie droite ne sentier... » (3).

C'est ce désert chaotique, 'à ordonner', qui apparaît d'abord dans les vies de ceux qui s'y retirent et notamment des premiers Pères d'Egypte. Cet aspect là va nous retenir à travers quatre images relatives aux récits du voyage d'Antoine vers Paul, récits inspirés de *la Vie de saint Paul, premier ermite* que saint Jérôme rédigea vers 376. Ce voyage ne met pas l'ermite en scène comme défricheur, transformateur d'espace (4); il est organisé par Jérôme comme une opération de christianisation d'un espace donné a priori comme désordonné, sans chemin, où se mêlent le merveilleux et le païen. Ce qu'Antoine, en avançant, laisse derrière lui, est modifié, chrétiennement marqué, et Ogier d'Anglure pourra, sur ses traces, parler de « chemy de l'abbaye de saint Anthoine et de saint Pol ».

Saint Jérôme et la *Vie de saint Paul*.

La *Vie de saint Paul* est un texte court: sept colonnes de la Patrologie Latine (5). A la seconde colonne, Jérôme fait intervenir Antoine dont la *Vie* a par ailleurs été écrite par saint Athanase vers 360. Antoine, « Père des moines », est un personnage qui a connu une grande fortune, non seulement dans les milieux monastiques, mais aussi dans l'iconographie et la littérature. Il reste ici présent jusqu'à la fin du récit de Jérôme. Fondée ou non sur un Paul ayant existé, cette *Vie* doit beaucoup, comme on le fait souvent remarquer, à l'imagination de son auteur. Sa rédaction me semble relever d'enjeux importants pour Jérôme dont les lettres révèlent une véritable fascination pour le désert et pour ceux qui, avant lui, s'y sont retirés (6). Il quitte lui-même Rome pour un séjour au désert de Syrie, séjour au cours duquel il rédige les trois *Vies* d'ermites que nous lui devons. Une telle attitude traduit déjà une vision du désert différente

3. BARTHELEMY L'ANGLAIS, *Des propriétés des choses* ch. XIV. Le texte consulté est celui du manuscrit B.N. Fr.136.

4. C'est un trait que l'on voit se développer, concernant les ermites, à travers le Moyen Age. Il peut apparaître comme une vaste entreprise de transformation du désert mais plus souvent comme un aménagement des conditions minimums de subsistance de l'ermite. Déjà, dans la *Vie d'Antoine* par Athanase, dans sa dernière étape au désert: celle du désert « intérieur », Antoine cultive un petit jardin.

5. *P.L.* 28, col. 19-28.

6. Notamment la célèbre lettre à Héliodore (XIV). L'autre aspect, terrible et sinistre du désert est décrit dans une lettre à Eustochium (XXII). Saint JÉRÔME, *Lettres*, éd. Labourt, I, Paris, 1949, p. 44 et 117.

de celle des premiers Pères d'Egypte. Ceux-ci sont souvent, en effet, comme Antoine, originaires d'Alexandrie qu'ils quittent pour 'disparaître' définitivement dans un désert attenant à leur ville. En écrivant la *Vie de saint Paul, premier ermite*, Jérôme, déjà inscrit dans l'histoire des Pères du Désert comme biographe et Père du Désert lui-même, en marque véritablement l'origine avec ce « premier ermite », antérieur même à Antoine qui occupait, jusqu'alors, la première place. Evitant de poser les deux personnages en rivaux, il intègre Antoine dans le récit: le passage, le relai du premier au 'second' est assuré par une rencontre placée sous le signe de Dieu et suivie de la mort de Paul. Dès lors, les histoires des deux ermites sont associées. L'épisode de la rencontre vient même s'inscrire dans certaines réécritures de la biographie d'Antoine (7). D'autre part, derrière la figure de Paul, celle de Jérôme, son créateur, se rapproche de celle du « Père des moines ».

Le voyage d'Antoine. Un rêve lui ayant révélé l'existence de Paul, Antoine part à sa recherche à travers le désert, sans connaître ni trouver immédiatement le chemin de son ermitage. Dans ses moments d'hésitation, Antoine se retrouve face à un centaure puis à un loup qui l'orientent. Ces créatures du désert, surgissant aux moments où il s'adresse à Dieu par la prière, prennent une connotation nettement religieuse. Elles constituent, en l'absence de chemin tracé, un jalonnement animal et merveilleux du parcours à suivre pour arriver à Paul. A ces deux rencontres s'ajoute celle du satyre qui n'intervient, quant à lui, que pour signifier la soumission de son peuple à Dieu. Ainsi, Jérôme mobilise-t-il, à des fins d'ordre religieux, les êtres d'un désert par ailleurs peu décrit, christianisant au passage deux monstres jusqu'alors éminemment païens, issus des compilations d'origine grecque des *Merveilles de l'Est.* Ce balisage du désert par ses propres créatures, qui viennent ordonner un espace à l'origine embrouillé, est repris par les textes des deux premiers manuscrits qui nous intéressent.

Les trois livres. Tous trois sont du quinzième siècle et présentent un mode d'enluminure qui est en train d'abandonner le fond ornemental s'il ne l'a déjà fait: la mise en évidence du fond de l'image est remplacée par la représentation d'un paysage devant ou dans lequel s'ordonnent des figures. Ils s'opposent, en revanche, par leurs textes et les qualités picturales de leurs images.

7. Ceci est fréquent à la fin du Moyen Age, on le rencontre par exemple dans le livre consacré à la vie d'Antoine et illustré de 200 images, enluminé en 1426 pour l'abbaye saint Antoine en Dauphiné, aujourd'hui à la bibliothèque de La Vallette.

Sur le plan pictural, l'importance très grande du manuscrit des *Belles Heures de Jean de Berry* (manuscrit I, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters coll.), enluminé vers 1409 par les frères Limbourg, a été reconnue et étudiée par les historiens de l'art (8). Les deux autres: Paris B.N. Fr 51 et 22971, vraisemblablement plus tardifs, à en juger par l'usage qui y est fait du paysage de fond, ne présentent aucune innovation particulière.

Le manuscrit I ajoute au texte traditionnel du Livre d'Heures sept cycles picturaux, consacrés essentiellement à des vies de saints, et qui augmentent considérablement le nombre d'images dans l'ouvrage. Les deux images choisies (fig. 1 et 2) sont les deuxième et troisième d'un cycle de huit miniatures représentant, sur huit feuillets consécutifs, l'histoire de Paul et Antoine. Le principe général de ces cycles est de laisser la plus grande partie de la page à la miniature (10,5 x 8,5 cm) et à son appareil ornemental, en la superposant à quatre lignes de texte alternativement bleues et rouges et relatives à la même histoire (pour l'histoire de Paul et Antoine, le texte fait, d'assez loin, référence à la *Légende Dorée*). Le voyage d'Antoine est donc ici présenté dans un contexte nouveau et unique. Sa présence relève directement du choix du concepteur du manuscrit.

Dans le livre 2 (B.N. Fr.51), l'image retenue se rapporte au premier chapitre de l'histoire de Paul, « De Pol hermite et de l'allee Anthome a iccellui », racontée sur trois feuillets du XIIème livre du *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais. On est donc ici dans un contexte encyclopédique qui s'appuie sur une tradition de deux siècles. L'enluminure (8,5 x 9,2 cm) est de type semblable à celles que l'on rencontre dans tout le livre (un peu moins d'une par folio): presque carrée, occupant un peu plus d'un quart de la colonne d'écriture, en tête ou au début d'un chapitre nouveau. Deux images concernent l'histoire de Paul. Celle qui nous intéresse est la première. Sa taille n'est qu'un peu inférieure à celle des miniatures du manuscrit I; cependant, la taille du manuscrit lui-même, l'absence d'un cadre décoratif qui lui serait directement rapporté, la font paraître vraiment plus petite. Le texte est assez proche de celui de Jérôme. Sa présence ici n'est pas imputable au concepteur de ce manuscrit qui est la transcription d'un livre préalablement existant.

Le manuscrit 3 (B.N. Fr 22971) est une compilation géographique désignée par le catalogue de la Bibliothèque Nationale sous le titre suivant: *Le secret de l'histoire naturelle contenant les merveilles et choses mémorables du monde.*

8. On trouvera une bibliographie sur ce manuscrit dans l'ouvrage de référence de M. MEISS *French Painting in the time of Jean de Berry, The Limbourgs and their contemporaries*, Londres et New York, 1974. Les miniatures que nous présentons ici sont reproduites en couleurs dans M. MEISS et E. BEATSON, *Les Belles Heures of Jean, Duke of Berry*, New York, 1974.

C'est une suite de descriptions de régions et pays précédées chacune d'une miniature assez grande (12,5 x 12 cm) occupant les deux tiers de la page. Celle que l'on retiendra correspond à la présentation de la Haute Egypte. Le rapport Antoine/désert y est inversé: le désert d'Egypte ne constitue plus le fond du voyage d'Antoine, c'est au contraire ce voyage, s'intégrant dans un ensemble d'anecdotes diverses, qui devient un des épisodes destinés à le caractériser.

Pour être confrontées, les quatre miniatures doivent être regardées dans le contexte imagé qui les produit. On peut cependant déjà souligner les points sur lesquels elles s'accordent quant à la mise en scène de l'épisode choisi:

– Aucune d'elles ne présente le voyage se déroulant sur un chemin tracé dans le paysage.

– Aucune ne retient la succession des trois créatures du désert donnée par le texte. Une seule de ces créatures figure dans le livre I: elle fait le geste d'orientation attribué dans le texte au centaure, mais tient davantage du satyre (arrière-train de chèvre). Dans le manuscrit 2 apparaissent le loup, dernier jalon du voyage, et le centaure qui s'écarte cette fois du texte par la représentation d'une avant-main non pas humaine, comme on la décrit, mais plutôt simiesque (9). Le manuscrit 3 montre un centaure et un satyre qui sont, cette fois, très conformes aux normes de la description.

– Dans chacune des images sont rajoutées des bêtes sauvages dont le texte ne fait pas mention.

– Les trois miniatures font coexister deux échelles: une échelle assez petite pour le paysage, une plus grande pour les personnages. Toutefois, d'un manuscrit à l'autre, le rapport de ces échelles s'organise différemment et sera examiné en conséquence.

Découpage du récit en scènes imagées.

Manuscrit 1. (fig. 1 et 2) L'histoire de Paul et Antoine y est presque uniquement picturale: quatre lignes de texte seulement sous chacune des images. L'échelle du paysage des miniatures 1 et 2 en marque l'immensité; celle des personnages permet de représenter Antoine et Paul vers qui il se dirige, aux deux extrémités de la diagonale montante, l'espace entier du voyage s'ouvrant ainsi devant Antoine. La présence de Paul renvoie aussi à une indication du

9. On retrouve la même figure animale dans la première partie de ce livre de Vincent de Beauvais: B.N. Fr.50 fol. 25. Il apparaît associé à la luxure dans une représentation des sept vices sous forme animale.

texte antérieure au voyage d'Antoine: « (Paul) gagna un immense (*vastissimam*) désert près de la Mer rouge ».

Manuscrit 2. (fig. 3) L'image est constituée de quatre scènes réparties aux quatre angles du cadre. De l'angle gauche du bas à l'angle gauche du haut, on a: A. Paul dans sa solitude. B.C. deux étapes du voyage d'Antoine. D. l'épisode du partage du pain entre les deux ermites. Chaque scène forme un tout que l'arrangement du paysage sert à isoler, et dont on peut dire, dans un premier temps, qu'il n'est pas relié aux trois autres. L'ensemble s'enchaîne en s'alignant sur le récit. D'une autre façon, on rend visible, ici aussi, l'intégralité du parcours d'Antoine.

Manuscrit 3. (fig. 4) La surface de l'image se donne comme une unité sur laquelle se répartissent les différentes scènes des anecdotes que l'on a choisi de représenter. Les deux scènes du voyage d'Antoine apparaissent donc parmi des éléments rapportés à d'autres histoires. A la différence des cas précédents, aucune exigence ne pèse d'entrée de jeu, ni sur la façon dont les scènes, qui ne sont regroupées que parce qu'elles ont trait à la Haute Egypte, doivent se répartir dans l'espace de l'image, ni sur l'ordre suivant lequel elles doivent être regardées.

Qu'est-il montré du voyage d'Antoine vers Paul dans chacun des livres ?

Images 1 et 2. Le merveilleux se soumet discrètement à l'ordre divin.

Le facteur essentiel, dans la façon dont je propose de les regarder, est leur juxtaposition dans le livre ouvert. L'une au verso du folio 91, l'autre au recto du folio 92, les deux images sont vues ensemble.

Au premier abord, leur ressemblance frappe (10):

– mêmes couleurs dominantes: verts tirant sur le jaune pour le sol qui représente la plus grande surface peinte, rouge éclatant pour la Mer Rouge qui retient l'œil, brun pour le vêtement des ermites...

10. L'absence de couleur dessert, il est vrai, une pareille affirmation. Toutefois, si l'on se reporte au fac-similé de MEISS et BEATSON, la ressemblance est frappante. Dans un ouvrage postérieur et plus célèbre: *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, les Limbourg appliquent un procédé du même ordre qui est d'étendre sur deux pages une même image (la procession de Grégoire le Grand dans les grandes litanies en est un exemple), J. LONGNON et R. CAZELLES, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (fac-similé), Londres et New York, 1969.

– même position des éléments principaux: mer, ermitage, lac à droite, bouquets d'arbres à droite et à gauche, Antoine en bas et à gauche, Paul en haut et à droite. De 1 à 2, la structure de l'image n'a pas changé.

Cependant quelques détails sont modifiés. Une comparaison plus attentive fait apparaître deux modes de transformation: 1) une transformation par 'glissement', 2) une transformation par effacement/surgissement.

1) Le principe d'identité médiéval n'est pas le même que le nôtre. Un élément pourra être considéré comme 'même' d'une image à une autre sans qu'il soit trait pour trait formellement identique. Il en est ainsi de l'ermitage de Paul qui, de l'image 1 à l'image 2, passe du bleu au beige, ou encore de la Mer Rouge qui reste la même de 1 à 2 bien que ses contours se soient légèrement modifiés. Cependant, il semble que toutes les variations de l'image 2 fait subir aux éléments de 1 qu'elle conserve, ne soient pas de cet ordre là: Antoine a avancé d'un pas. Paul s'est retourné d'un quart de tour. Et quelque chose dans le paysage a 'glissé'. Il n'est pas possible d'en rendre compte globalement en termes d'éloignement, de rapprochement ou de changement de plan. De 1 à 2, chaque élément du paysage n'est ni tout à fait semblable ni tout à fait autre: les bouquets d'arbres se sont légèrement avancés vers le premier plan, leur apparence a un peu changé ; le lac a diminué en surface. Mêmes arbres ? Même lac ? La Mer Rouge a rétréci ; les bateaux se sont éloignés par la double diminution de leur taille et de celle de la mer, à la surface de laquelle ils occupent toujours la même position. Mais le plus important est que l'horizon de la mer, comme celui des montagnes, soit maintenant perceptible. La verdure de l'image 1, à gauche du rivage, devient, en 2, le flanc d'une montagne. Au dessus du désert, le fond ornemental réapparaît. L'image 1 était en effet le seul cas, dans les *Belles Heures*, où un paysage extérieur sans ciel se confondait parfaitement avec la surface de l'image. De 1 à 2, Antoine, avançant d'un pas symbolique, ne modifie presque pas sa position dans l'image ; il en est de même pour Paul. C'est le seul travail du paysage qui suffit à faire savoir, non seulement que le désert est vaste et peu diversifié, mais aussi – donnant forme à ce désert par un glissement de la verdure vers le bas – que le voyageur, en 2, y a gagné du terrain et en voit maintenant l'horizon.

Le bouquet d'arbres du premier plan de l'image 1 ne figure plus en 2. Cette modification relève à la fois des deux modes de transformation énoncés: les arbres s'effacent par le glissement du paysage vers le bas qui laisse place au fond ornemental de l'image.

2) Le second mode de transformation de l'espace concerne les éléments restants: des animaux, un tombeau. Pris dans le contexte des images de désert du manuscrit entier, ils ont en commun de fonctionner comme « indicateurs

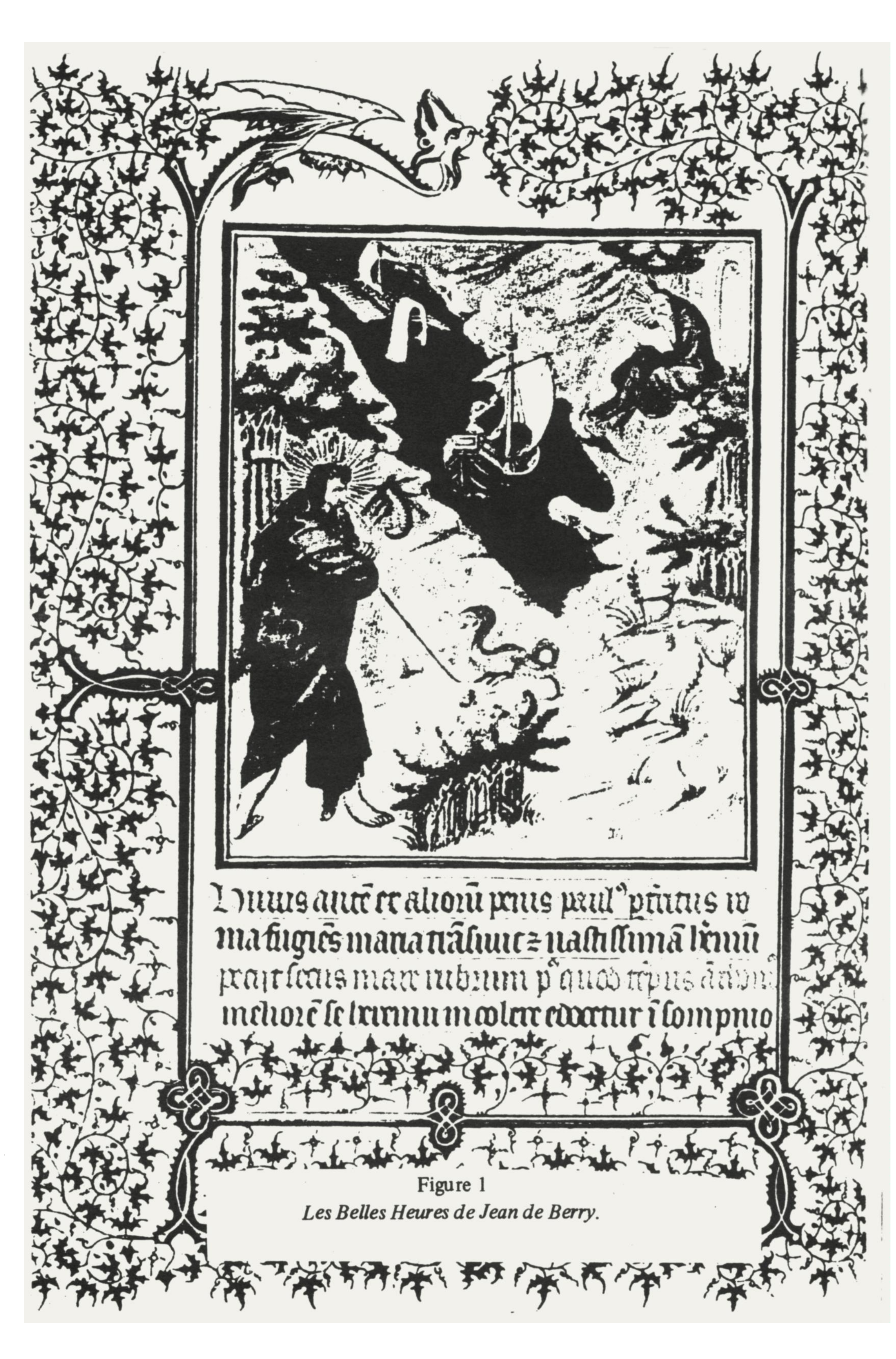


Figure 1

Les Belles Heures de Jean de Berry.



Figure 2

Les Belles Heures de Jean de Berry.

du lieu 'désert' », ouvrant l'espace, suivant leur nature, sur tel ou tel aspect de ce désert (11). Satyre/centaure mis à part, aucun de ces éléments n'a de rôle dans le récit proprement dit. Mais leur rôle dans l'image est essentiel. Ils signalent que l'on est dans un désert d'Egypte (tombeau), peuplé de bêtes sauvages et merveilleuses. Ils mettent en évidence le fait que ce que l'on voit dans le désert (et Jérôme l'évoque aussi dans son texte) n'apparaît ni ne disparaît d'une manière progressive et rationnelle mais se manifeste toujours sur le mode de la vision/apparition. Ainsi les animaux de 1 ont disparu en 2, mais d'autres ont surgi, à leur place ou dans des espaces inoccupés en 1. Les animaux, orientés dans toutes les directions montrent enfin qu'il n'y a pas d'autre ordre du désert que celui que l'on voudra y mettre. Ils impriment cette multiplicité des sens non seulement à la surface du désert, mais aussi à son volume: lézard (fig. 2) dirigé vers le sommet d'une autre montagne, reptile (fig. 1) s'enfonçant dans le sol.

Aucune voie n'est tracée. Dès la miniature 1 pourtant, la position des ermites l'un par rapport à l'autre, l'ampleur du pas d'Antoine dans la direction de Paul, ne laissent aucun doute sur l'orientation de la scène. Plus qu'une simple direction, le pas d'Antoine – pied gauche marquant la diagonale ascendante de l'image, pied droit en soulignant l'horizontale – réalise déjà une véritable prise de possession de l'espace du désert. La miniature 2 renforce cette orientation/prise de possession de l'espace par Antoine en la décomposant et en la modulant par l'intégration plus ou moins accentuée de créatures du désert. Antoine n'est plus en mouvement; il scande la verticale en trois temps; corps, avant-bras, bâton. L'orientation de ses pieds dans l'image de gauche est reprise et amplifiée par le centaure. Le monstre marque de son corps l'horizontale et trace, du bras, un chemin virtuel dans la direction de Paul, chemin répété en écho par le corps de la girafe de droite. Par cette participation progressive des créatures du désert au sens donné par les ermites à l'image, participation modulée de trois façons – passage de l'image 1 à l'image 2, importance des personnages dans le récit, taille des personnages dans l'image –, le système de représentation des Limbourg fait coexister harmonieusement ce que l'on peut appeler les deux ordres du désert. L'un, multiple et merveilleux se laisse voir dans l'espace ouvert entre les deux ermites; l'autre, religieux, est suggéré par la trajectoire virtuelle d'Antoine à Paul. La soumission du premier au second est signalée de façon claire et discrète dans la seconde minia-

11. Cette notion d'indicateur de lieu est empruntée à J.L. DURAND et F. LISSARRAGUE qui la présentent dans un article consacré aux images de vases grecs: « Un lieu d'image ? L'espace du « louterion » dans *Arts et Légendes d'espaces*, Paris, 1981, pp. 125-49.

ture par la conjonction geste du centaure/figure de la girafe; simultanément, la girafe, par l'orientation de son regard et de son pas continue à participer à la diversification des sens de l'image.

Cette discrétion, qui laisse voir à la fois les deux ordres du désert, se retrouve dans le traitement des échelles. Si leur différence permet une sorte de dédoublement de l'espace, – espace du désert, espace du voyage – différents procédés tendent à affaiblir l'opposition entre l'échelle du paysage et celle des personnages: la diminution considérable et progressive des figures vers le 'fond' de l'image, l'utilisation du bouquet d'arbres. Le bouquet d'arbres, en effet, est ici un élément de fluctuation entre les deux échelles, comme il l'était déjà entre les deux modes de transformation de l'image. Ainsi, au premier plan de l'image 1, cet élément s'aligne sur l'échelle du paysage. En revanche, c'est sur l'échelle d'Antoine que s'alignent en 1 et 2, les deux bouquets d'arbres qui, situés derrière lui, le dépassent. Celui de droite tient un rôle d'intermédiaire entre ces deux utilisations.

On a souvent noté le caractère peu novateur de ces deux images dans le cadre de la production des Limbourg. L'absence quasi totale, notamment, de travail sur la perspective est frappante lorsqu'on les compare à d'autres miniatures du même livre. Le désert de saint Bruno, par exemple, donne lieu à la représentation d'une chartreuse gothique très élaborée, celui de saint Jérôme à la construction d'édicules architecturaux compliqués à souhait. Mais, ce qu'il faut reconnaître dans le parti-pris adopté pour celui d'Antoine et de Paul est peut-être, avant tout, l'adéquation des moyens mis en œuvre au type de désert qui doit être représenté. Au désert de Jérôme hanté de visions et de spéculations sur la ville, le travail sur la perspective; au désert merveilleux qui nous intéresse ici, des moyens peu 'construits', mais sans doute mieux adaptés.

Image 3. Sous l'ordre divin, le désordre merveilleux.

Rapports d'échelles, parcours et orientation de l'image se règlent ici de manière très différente de celle qui vient d'être évoquée. On voit dans un premier temps des personnages plaqués contre un fond de paysage. Ce fond, bien que figurant un paysage est encore traité comme un fond ornemental, l'inscription directe, sur sa surface, des noms de Paul et Antoine en témoigne. D'un plan à l'autre, les personnages subissent une diminution presque négligeable qui incite à employer à leur sujet le terme de « registre » de préférence à celui de « plan ». Le paysage est ici rempli, rocheux, boisé, valloné et ne laisse pas place à cette impression d'espace vacant que pouvaient suggérer les miniatures du livre de Jean de Berry.



Figure 3
B.N. Fr. 51.

Postérieur au manuscrit 1, celui-ci conserve des solutions qui pourtant peuvent apparaître plus anciennes : l'inscription des noms des personnages, la ségrégation de l'image en scènes qui conduit à représenter plusieurs fois un même personnage dans une même image, la façon dont les personnages sont référés à un fond sans que l'on prenne véritablement en compte le fait que ce fond représente un paysage... D'un autre côté, on trouve ici l'utilisation de moyens picturaux nouveaux que l'on ne rencontrait pas dans les deux miniatures des Limbourg ; la dégradation des couleurs vers l'arrière plan du paysage en est un exemple.

Sous ce rapport, une chose est importante : une partie des solutions adoptées dans la miniature 3 relève d'un choix dans un ensemble de possibilités dont le manuscrit 2 constitue le catalogue. La division en quatre scènes ainsi réparties s'oppose à d'autres organisations possibles : scène unique ou division en deux, trois, cinq scènes ; ségrégation des scènes par baguettes, opposition intérieur/extérieur, bandes horizontales ; enchaînement de haut en bas, de bas en haut, scènes emboîtées l'une dans l'autre... La façon dont les personnages s'accommodent ici du paysage constitue une solution ponctuelle dans un ensemble de possibilités allant d'une soumission de l'échelle des personnages à celle du paysage par une diminution proportionnée à la place qu'ils y occupent, à la subversion totale de l'échelle du paysage par celle des personnages.

Les deux aspects principaux – rapports personnages/paysages, division en quatre scènes – du parti-pris adopté ici ne sont pas dissociables dans la mesure où le paysage est le moyen utilisé pour diviser l'espace en quatre. Cette construction assez grossière (bloc rocheux de la partie supérieure) contrarie l'unité que ce même paysage tend simultanément à organiser par la répétition des motifs et leur diminution vers le haut de l'image. Toutefois, on ne peut véritablement parler d'unité que pour les plans lointains, là où ne figurent plus de personnages ; par delà les questions de construction, la couleur, presque entièrement descriptible en nuances de vert et de gris-brun, constitue le facteur d'unité essentiel.

Le terme de registre convient aussi pour décrire comment le paysage s'organise en fonction des personnages. On distingue, un registre inférieur qui comprend son propre lointain dans la colline et la rangée d'arbres centrale, un registre supérieur qui part de cette rangée d'arbres aux couleurs aussi saturées que celles du tout premier plan, et répète, en les décalant un peu à droite, les motifs du premier registre : les rochers et la colline. Ce registre supérieur a en même temps pour fonction d'apparaître comme un plan relativement éloigné (les personnages sont légèrement réduits) de l'ensemble de l'image.

Le fond-paysage est ici tiraillé entre deux effets :
– la participation à la construction d'une unité de la miniature : un seul espace-désert,
– l'intégration de quatre scènes d'importance équivalente, soit d'un ensemble de personnages à l'échelle desquels il se soumet parfois (Paul et arbre de gauche au registre inférieur (12), Paul et rocher au registre supérieur) mais qui, eux, ne se plient jamais à la sienne.

La partie gauche de la miniature répète, sur les deux registres, le lieu de l'ermitage de Paul. On s'arrêtera donc plus longuement sur la partie droite, lieu du voyage d'Antoine.

Les personnages, malgré leur différence d'échelles, sont assez bien intégrés dans le paysage. Ils animent, de leur côté, l'espace de l'image par leurs mouvements et par l'orientation de leurs regards. A ce sujet, la partie inférieure et la partie supérieure s'opposent. La partie supérieure est animée d'un mouvement linéaire, précisément orienté vers sa fin et scandé par une série de profils : loup, corbeau (même si le récit donne à cet oiseau une valeur tout autre que celle de ponctuer le voyage d'Antoine), Antoine assis. L'Antoine de droite, orienté dans cette direction, sert de pivot entre les deux registres par la position de ses mains ; sa main droite est parallèle au mouvement du loup, son bras gauche est tendu vers la scène B.

Les personnages du registre inférieur ne se plient pas aussi aisément à l'espace défini par le paysage. Dans le manuscrit 1, le fait qu'aucun regard ne soit tourné vers Paul est un moyen de lui ménager une présence discrète. Paul est dans l'image sans être 'vu' des autres personnages qui s'y trouvent. En revanche, dans l'image 3, certaines figures regardent au delà de l'espace délimité comme celui de leur scène.

Description de la scène B de droite à gauche. Le lion tronqué, évoquant ainsi une continuité de l'espace au delà du cadre de l'image, regarde le centaure. Sans être explicitement en marche, il suit Antoine ; leurs deux figures sont en continuité : la patte droite du lion touche le vêtement d'Antoine. Le contact se poursuit de la figure d'Antoine à celle de la panthère : vêtement et queue se touchent aussi. Plutôt que véritablement en marche derrière cette panthère, Antoine, marquant la retenue d'un geste de la main, esquisse un mouvement qui apparaît comme une sorte de pas de danse. Il s'inscrit, par le pied droit dans la farandole des animaux. Cette insertion, si l'on en juge par l'écartement des genoux et la position du pied gauche d'Antoine (sa figure est ici la

12. L'arbre représenté à la gauche de Paul figure le palmier associé à son ermitage et décrit par le texte.

seule figure d'ermite dont les pieds soient représentés), se fait par un saut latéral qui fait venir le personnage d'un 'ailleurs' différent de celui que définit le lion. Son regard, dirigé vers Paul, n'est arrêté par aucun élément du paysage. La panthère reproduit la position du loup au registre supérieur. La partie visible de sa tête, presque entièrement masquée par un rocher, suggère que cette panthère regarde directement Paul par l'échancrure des pierres. Cependant, nous ne la voyons pas le voir. La chaîne se poursuit par ce procédé de contact direct des figures: le pied du centaure contre la tête de la panthère. Toutefois, le cercle ne se ferme pas, les figures d'Antoine et du centaure ne se touchent pas, même si, du point de vue du récit, la présence de l'un justifie celle de l'autre. Seuls leurs gestes, – geste que l'on peut supposer d'effroi pour l'ermite, geste indicateur pour le centaure –, font référence à ce récit. Ainsi, le centaure ne tourne pas son regard vers Antoine, mais vers l'extérieur de l'image. Aspect essentiel de l'image, le geste « indicateur » n'indique rien. Il ne transgresse pas le cloisonnement en scènes pour montrer Paul. Tout au plus peut-on dire qu'il montre le genou avançant d'Antoine. En même temps, le centaure dont la figure ne touche pas celle d'Antoine, mais celle du loup, ouvre la boucle et marque ainsi la continuité entre les scènes B et C. Paul, en A, est immobile et dirige le regard vers la scène qui vient d'être décrite.

Le désordre que créent les gestes et les regards non coordonnés des personnages de la scène B est d'autant plus vivement suggéré que les scènes A, C, D se caractérisent soit par leur immobilité, soit par une orientation claire. Cet apparent désordre résulte aussi d'une tension entre les deux définitions de l'espace de l'image, celle du paysage et celle des personnages.

Deux niveaux de rapport des personnages de la scène B au paysage-fond de l'image peuvent se distinguer à partir de la description qui en a été faite. L'un s'énonce en termes de vraisemblance, à partir du paysage pris en tant que représentation. L'autre pose le paysage comme fond et se situe pleinement dans l'espace matériel de l'image. On les examinera tour à tour.

Par la dissociation et la diversification de leurs regards et de leurs gestes, les personnages tendent à dilater l'espace de l'image. Le signe le plus net de cette entreprise d'agrandissement, invalidée dans un premier temps par l'organisation de l'image en scènes, est le geste du centaure. Cet agrandissement ne se pose pas comme une négation du paysage de fond ; il se construit, au contraire, sur celui-ci. Si on le reconstruit mentalement à l'échelle des personnages, les rochers grandissent, les figures ne se touchent plus, le geste du centaure prend un sens dans le paysage et Antoine, même tourné vers Paul, ne le 'voit' plus.

Ce parti pris se fonde sur le fait que la différence d'échelle entre les personnages et le paysage est utilisée ici comme une qualité de l'image. Une telle

attitude est différente de celle des Limbourg qui, tout en utilisant à des fins précises la différence des échelles, travaillent dans un même temps à les « équilibrer ». Ici, les figures écrasent par leurs dimensions un paysage qu'elles agrandissent, « reconstituent » par leurs gestes, et dont la forme se justifie en partie par le fait qu'il doit leur servir de cadre.

Une lecture des regards et gestes des personnages dans l'optique qui vient d'être choisie n'enlève rien à la valeur directe que peuvent prendre ces mêmes regards et gestes. Mise à part la question du paysage, le fait qu'Antoine, en B, ait le regard tourné vers Paul en A a aussi valeur signifiante. Ce second aspect du rapport personnages/fond est ici de toute première importance. Bien que se jouant en termes purement plastiques, il est soumis au projet du récit. Il réalise au pied de la lettre, ou en l'occurence « de la figure », la trajectoire d'Antoine vers Paul. Dans un paysage aussi construit, visant à diviser l'image tout en apparaissant vaste et unitaire, il n'est pas possible aux figures de se mouvoir au delà de l'espace qui leur est imparti et, à plus forte raison, de dessiner une trajectoire. C'est seulement par leur qualité de purs signifiants plastiques que les personnages peuvent, en traitant le paysage figuré comme n'importe quel fond ornemental, 'passer par dessus' l'obstacle qu'il constitue. Les figures travaillent donc simultanément à la mise en question du cadre délimité par le paysage et à la création de relations entre les personnages ne prenant pas en compte les limites de ce cadre. Certaines d'entre elles, comme le lion et la panthère, sur lesquelles ne pèsent aucune exigence de l'ordre du récit, sont particulièrement disponibles pour ce double travail. La panthère, par exemple, permet de faire jouer les limites entre les scènes A et B et, constituant avec le lion les maillons qui relient Antoine et le centaure, participe à cette chaîne qui, par le seul contact des figures, donne forme au parcours du voyage d'Antoine. Toutefois, la position la plus importante dans ce parcours – comme on pouvait s'y attendre par référence au récit – est celle du centaure. C'est par son propre corps qui, placé en position déterminante, ne referme pas la scène B sur elle-même, mais l'ouvre sur la scène C, que le centaure infléchit cette fois le sens de l'image. Et l'absence de signification directe de son geste « indicateur », conjuguée à l'importance visuelle que prend ce corps bicolore (le blanc de sa partie arrière, en marche, en fait visuellement la figure la plus importante de l'image) situé au centre de l'image, signale que le trait important s'est déplacé du geste au corps.

Ce jalonnement formel est mis en valeur par certains éléments du paysage. Au premier plan, les pierres éparpillées sur le sol, sous les pas d'Antoine et de la panthère, signalent qu'il est ici question de chemin. A l'arrière plan, trois arbres secs descendent le long de la colline et convergent avec la « chaîne »

du voyage, répétant le procédé de contact direct des figures (le dernier arbre touche la tête du loup). Ces arbres, qui ont aussi la fonction d'indicateurs du lieu « désert » (13) (un seul eût suffi à cet effet), suggèrent ici un parcours qui conduirait au même point d'arrivée que celui des personnages. J'ai distingué, pour les présenter, les rapports des figures avec le paysage comme représentation d'une part, et avec le paysage comme fond, d'autre part. Mais ces signes produits par le paysage, chemin de pierres et jalonnement d'arbres, mettent en évidence l'intrication de ces rapports. Les créatures du désert, qu'Antoine rejoint tout en marquant par son geste qu'il vient d'ailleurs, tracent simultanément un parcours dans et contre le paysage. Cette simultanéité relève de l'ordre de l'image par excellence.

Les personnages des scènes B et C participent tous, à la fois, des deux ordres du désert qui se mettent en scène à travers le récit du voyage d'Antoine. Les animaux, le monstre, l'ermite, dessinent de leurs propres corps la trajectoire du voyage. Cependant, le zigzag suivant lequel celle-ci s'organise permet de proposer simultanément plusieurs directions. Derrière l'ordre marqué par la chaîne, l'espace du désordre apparaît. Ce qui dans le premier manuscrit était ordonnance discrète est ici performance plastique dans un espace – celui de la miniature, du paysage-désert – qui ne laisse place à aucune trajectoire. Pourtant, à ses deux extrémités, pierres et arbres secs répètent, en écho aux personnages, la possibilité d'un ordre religieux du désert. Cet ordre, qu'Antoine imprime au désert en le parcourant et en y recevant l'hommage de ses créatures, ne s'ouvre pas ici sur un désordre/ordre merveilleux du désert ; il s'y superpose. L'ordre merveilleux, accumulation sur une petite surface de créatures du désert orientées en divers sens, se soumet bien au religieux en lui dessinant son parcours. Mais la forme exclusivement plastique (non soumise à la mise en place d'une image crédible) du tracé de ce parcours le rend comparable à la lettre volée de la nouvelle de Poe. L'ordre religieux dont la trajectoire d'Antoine imprègne l'image est tellement visible que l'œil du spectateur peut ne pas le voir.

Image 4. Saint Antoine et le satyre se rencontrent dans les syrtes.

L'image 4, plus grande que les précédentes, occupe les deux tiers de la page par ailleurs sans décor. C'est une représentation du désert, justifiée par cette seule fin et elle n'utilise que partiellement l'histoire du voyage d'Antoine. Sur cette miniature, le parcours d'Antoine n'importe pas, Paul n'est pas représenté

13. L'arbre sec est utilisé à plusieurs reprises dans le manuscrit 2 dans des scènes figurant le désert. Il ne semble pas être associé à d'autres scènes.

codyna. Ité Solin racõte vne aultre grand merueille q̃ est en egipte sur vng port de mer nome le port dalixandre il dit q̃ sur ce port est assise et edifiee vne tour q̃ est merueilleusemẽt haulte et est appellee la tour farus laquelle tour est de telle maniere q̃ quelq̃ part q̃ le souleil soit elle ne fait vmbre nul temps mais suyt le souleil tout entour. Item tout au plus hault de celle tour a vne moult grand clarte de nuyt. Et y vient celle clarte toutes les nuys et donne grãd clarte tout entour mais on ne scet dont elle viẽt. Et voyt on celle clarte de moult loing tãt en terre comme en mer. Et de nuyt aduient souuẽt q̃ par celle clarte les mariniers q̃ sont esgarez en la mer sadressent et arriuẽt a bon port. Idee pour fait ce q̃ est escript ou liure dexode ou il dit q̃ pour la consolacion des ebrieulx q̃ moyse conduysoit par la mer apres ce quãt dieu les deliura de la seruitute du roy pharaon de egipte q̃ dieu leur donna en obscurite de la nuyt vne colũpne de feu ardãt q̃ cleremẽt les conduysoit.



[E]gipte la haulte est vne region q̃ est peu habitee de gens pour la meschancete et pour la sterilite de la terre. Car la ne sont q̃ desers q̃ durẽt plus de xviii iournees es quelz desers a moult de grãs merueilles. Et cõme

Figure 4
B.N. Fr. 22971

et le récit s'arrête avant l'arrivée d'Antoine chez celui-ci. Seules sont retenues les deux « adventures » merveilleuses, les deux épisodes « christianisant », les rencontres avec le centaure et le satyre. Celles-ci sont plus longuement décrites que dans les textes précédents, tant sur le plan des caractéristiques physiques que sur celui du rôle tenu par chacun des monstres dans sa rencontre avec Antoine. Ainsi, le centaure ne tend pas seulement le bras: « ... ce monstre devant luy aloit a la main destre toujours le chemin lui monstroit... »

Il s'agit ici d'un livre scientifique et l'image représente pour la première fois les deux monstres en correspondance exacte avec les données du texte. L'histoire du voyage d'Antoine est abandonnée après l'évocation du satyre pour la description d'un autre satyre et un développement sur le caractère chrétien de cette famille de monstres. Elle s'intègre, sans y occuper une place plus large, dans un ensemble d'anecdotes diverses relatives au désert de Haute Egypte, aux dangers qu'on y court, à ses « sirtes », à l'idôlatrie des Egyptiens, etc. Seule une partie de ces anecdotes est évoquée par l'image. Dans cette partie, l'histoire d'Antoine tient la place la plus importante, elle occupe une grande surface et la partie avant de la miniature; elle est la seule à donner lieu à la représentation de deux scènes distinctes.

L'image ne s'organise pas ici autour de l'idée d'une trajectoire. Il s'agit, au contraire, de semer sur la surface de la miniature un ensemble de petites scènes relatives au texte et d'animaux qui ne le sont pas. Le seul lien entre ces éléments est qu'ils renvoient tous au désert de Haute Egypte. Autre nouveauté importante, l'image prend en compte les caractéristiques géographiques décrites par le texte: « sirtes sont périlleux lieux terrestres une terre sablonneuse qui sont mouvans et flottans comme l'eau... ».

Le fond de l'image figure un sol surmonté d'une étroite bande de ciel nuageux. On n'y retrouve pas les massifs forestiers des déserts à l'occidentale des images précédentes. Le seul repère de l'échelle du paysage est la largeur du fleuve qui divise l'image suivant la diagonale descendante et le situe dans un rapport aux personnages qui sont en contact avec lui, comparable à celui des rapports personnages/paysage des manuscrits précédents. Le fleuve divise le sol-fond en deux parties: une partie verte en deçà de l'eau, une partie beige au delà. L'espace « avant » est d'un vert lisse parsemé de quelques arbustes secs, les échancrures qui marquent sa limite à droite le surélèvent légèrement par rapport au reste de l'image. L'espace « arrière » se modèle sur la description des syrtes donnée par le texte. D'une part, une série d'horizontales ondulantes se répète jusqu'à l'horizon. D'autre part, ces dunes sont recouvertes de bandes pointillées verticales, en alternance claires et foncées qui rendent perceptible la « terre sablonneuse » évoquée par le texte.

Les scènes s'organisent en correspondance indirecte avec ces trois fonds possibles. Sur un plan lointain horizontal (dans les syrtes), un monastère et une caravane en marche, de petite taille et traitée en noir et gris, sont seulement ébauchés. A un niveau plus proche, les scènes et les animaux s'organisent en fonction de la diagonale tracée par le fleuve. Les scènes à personnages et les animaux seuls tracent approximativement deux lignes distinctes: la plus lointaine pour les personnages, la plus proche pour les animaux. Les scènes à personnages renvoient, mais de manière non explicite, à des anecdotes merveilleuses du texte. Les animaux, panthère, caladre, dragon, singe, s'ajoutent aux données du texte. Ici, l'animal exotique ne caratérise plus le désert. Il se trouve associé à la représentation d'autres pays possédant chacun leurs races spécifiques. Toutefois, le traitement des animaux du désert de Haute Egypte à une échelle assez petite (et qui contraste avec les grandes dimensions qui, en règle générale, caractérisent les figures animales dans ce livre) les rapproche peut-être des animaux des images 1, 2 et 3. Il relève moins d'un parti pris de description picturale que d'une volonté de montrer le désert occupé par des animaux. A l'exception de la scène d'Antoine et du satyre, les scènes de ce plan intermédiaire sont toutes situées, soit en contact avec le fleuve, soit sur la partie verte du sol/fond.

En avant de l'image, une seule scène, celle de la rencontre d'Antoine et du centaure. Elle est traitée à une échelle beaucoup plus grande que le reste de l'image: le petit singe situé à droite de la miniature, sur la même ligne horizontale que les pieds d'Antoine, le fait discrètement remarquer. Les dimensions de cette scène, son organisation qui ne prend pas en charge toutes les données du texte, contribuent à l'isoler, à en faire une seconde image se suffisant à elle-même dans la miniature. Cependant, elle n'est pas matériellement présentée comme autonome puisqu'elle partage le sol vert des petites scènes précédemment décrites.

La projection en avant d'une scène particulière et l'organisation diagonale du paysage sont propres à l'image 4, elles ne relèvent pas d'un parti pris d'ensemble du livre.

Si les scènes se répartissent sur toute la surface de l'image, leur densité est moindre dans la partie sablonneuse. Tous les animaux, à l'exception du singe, regardent dans la direction des syrtes, et la panthère, pour cela, se retourne même. Les figures laissent inoccupée une bonne partie de la surface de l'image. Elles tendent, selon le principe déjà évoqué, à agrandir l'espace en jouant avec les limites de cette image. Les arbustes du premier plan apparaissent tronqués, visibles seulement dans leur partie supérieure. La panthère de gauche tourne la tête non seulement pour regarder et montrer les syrtes mais aussi pour ne pas

sortir du cadre de l'image. A droite, le dragon et le singe sont presque collés contre la baguette qui délimite la miniature.

La scène de discussion entre Antoine et le satyre est située dans les syrtes. Elle reflète le récit avec précision; on y voit le monstre offrir des dattes à Antoine en voyage. La scène de la rencontre d'Antoine avec le centaure-guide est, en revanche, assez éloignée des données du récit. Elle montre des personnages non soumis à l'échelle des autres scènes et, de ce fait, exclus de l'espace vaste et cohérent construit par ces scènes. La singularité de l'échelle se double d'une sorte d'affectation des personnages qui renforce l'impression d'image dans l'image. Antoine, voyageur, est assis sur un siège en rondins de bois qui, malgré son aspect précaire, détonne devant les bêtes sauvages et la grotte d'ermite. Il tient un livre, un chapelet et les attributs qui le singularisent parmi les ermites: le tau et la calotte rouge. Habillé d'un manteau à reflets d'or, il est plus richement vêtu que l'Antoine des images précédentes. De son côté, le centaure présente les mêmes caractéristiques de parade. Il est bien peigné, bouclé, très précisément représenté et dresse sa massue de créature sauvage. Chacun fait, de sa main libre, un geste destiné à l'autre qu'il regarde. Encore une fois, le geste 'indicateur' du centaure n'oriente pas dans l'espace de l'image/désert auquel les deux personnages tournent le dos. Le seul lien véritable de cette scène avec le reste de l'image se fait par le truchement du singe de droite qui, non seulement sert d'unité de comparaison entre les deux échelles, mais tourne son regard vers Antoine et le centaure.

Aucune trajectoire de voyage n'est développée dans cette image de désert. Pourtant, tous les éléments qui figurent sur la diagonale ascendante ont trait au voyage. Le pont, situé à peu près au centre de la miniature est un élément de franchissement, de passage d'une zone à une autre. Viennent ensuite, dans l'espace des syrtes, la seconde rencontre d'Antoine, cette fois debout et à la même échelle que les autres personnages, puis, dans son prolongement, la caravane en route qui disparaît dans le lointain. Les éléments relatifs au voyage le sont indépendamment les uns des autres. Ils ne produisent pas un sens unique de l'image, mais renvoient à un des thèmes évoqués dans la description écrite de la Haute Egypte, celui du déplacement dans le désert.

La mise en image des différents thèmes de la description écrite fait de leur diversité même l'ordre spécifique du désert. Mais cette diversité est relative. La miniature rassemble des scènes qui ne reflètent que de façon partielle l'ensemble des anecdotes du texte. D'autre part, la particularisation des scènes représentées est contrebalancée par une tendance à les faire entrer dans les catégories traditionnelles: tous les personnages ont l'apparence d'ermites, les animaux sont les animaux merveilleux de circonstance. Mis à part le traite-

ment inhabituel des aventures d'Antoine, la seule innovation importante ici, que l'orientation des animaux souligne, est la représentation des syrtes, les moyens formels mis en jeu pour marquer leur fluidité, leur ondulation, leur immensité. Ces sables mouvants posent le problème de l'ordre et du désordre en des termes nouveaux. L'ordre qu'ils instaurent exclut tous les autres: c'est celui de la disparition, du vide. Ceux qui s'y risquent périssent et sont « couverts de ces sablons mouvants » dont la caractéristique est de ne permettre nul chemin, de faire perdre toute orientation, de rendre impossible toute rencontre. La caravane qui, sur l'image, y disparaît (son enlisement progressif est clairement montré: le personnage le plus à droite est entièrement visible contrairement à celui de gauche qui n'est plus visible qu'à partir du tronc), évoque ces dangers décrits par le texte. Mais l'image est ici équivoque. Sous les pas de la caravane, la ligne, ailleurs ondulée, est droite, plus directe. Elle aboutit au monastère que le texte ne situe pas dans les syrtes, pas plus d'ailleurs qu'il n'y situe la seconde rencontre d'Antoine, elle aussi représentée. Ainsi, l'une des particularités importantes de cette image de désert est de mettre en scène, sans faire référence au texte, une sorte de défi de l'ordre religieux à la menace que représentent ces syrtes.

La partie droite de l'image donne à voir un désert géographique qui, tout en leur servant de paysage de fond, a une valeur signifiante équivalente aux scènes qui s'y tiennent. La partie gauche fait figure d'espace traditionnel du désert. On y retrouve les caractéristiques des déserts des images précédentes (arbres secs, sol vert) dont elle se distingue pourtant par un plus petit nombre d'éléments de paysage. Elle est le lieu des bêtes sauvages et des ermites obligés des représentations médiévales du désert. On y case, en quelque sorte, tout ce que la forte caractérisation géographique des syrtes en exclut.

En avant de cet espace vert physiquement peu marqué, la scène de la rencontre d'Antoine et du centaure trouve sa place.

La tradition iconographique de l'épisode et un intérêt scientifique pour les centaures expliquent sans doute l'importance qu'on lui accorde ici (14). Il en résulte que la mise en valeur de cette scène peut apparaître comme une sorte d'emblématisation de ce qu'elle représente: la christianisation du désert par le passage d'Antoine, la soumission, à ce nouvel ordre religieux, des créatures du

14. Il va de soi que c'est parce qu'elle s'inscrit dans une forte tradition littéraire que cette histoire réapparaît dans ce contexte-ci; il en va de même pour ce qui est de sa représentation. C'est à partir de cette double tradition qu'elle peut ici prendre valeur d'emblème. Dans le même ordre d'idée, un autre livre géographique: le *Livre des Merveilles* (B.N. Fr.2810) associe à la représentation de la Haute Egypte la représentation de la rencontre d'Antoine et du satyre.

désert. Devant un désert coupé en deux, l'épisode inventé par Jérôme conserve la place d'honneur.

L'image, ne retenant qu'une partie des données du texte, rejette toute anecdote relative aux Egyptiens, à l'île merveilleuse qui flotte au milieu du désert. Elle renonce aussi à montrer un ordre qui pourrait concurrencer l'ordre religieux: les quelques « gens qui y habitent et qui y labourent... » ne sont pas représentés dans le désert. Le contexte du livre géographique justifie l'importance accordée en revanche à la représentation des sables mouvants. Cette particularité géographique donne un aspect nouveau à l'image, aspect dans lequel on peut penser reconnaître quelque chose de notre conception moderne du désert. Désert de sable et désert médiéval traditionnel se partagent l'image suivant la diagonale et coexistent en bonne harmonie. Mais la taille écrasante de la scène d'Antoine et du centaure contrarie quelque peu cette harmonie. L'ordre religieux qui, on l'a vu, investit aussi l'espace « interdit » des syrtes, vient, par cette image dans l'image, affirmer que rien ne peut faire obstacle à la domination qu'il exerce sur le désert.

Les quatre images qui ont été présentées ici constituent, avec toutes les miniatures du XVème siècle relatives au voyage d'Antoine, autant de jalons sur le « terrain » qui sépare la représentation du désert médiéval de celle d'un désert conçu dans sa spécificité géographique. Le premier est essentiellement représenté par son contenu: rochers, arbres, grottes, montagnes, ermites, etc. Le second se pense comme un espace; il pourra devenir le lieu de la solitude, du vide, de l'immensité. La carte géographique qui, au Moyen Age, ne fait pas place au désert ou le remplit des êtres vivants qui l'habitent, pourra, plus tard, représenter ce second désert par une simple surface blanche.

Chacune de ces deux formes de désert imagé peut être mise en correspondance avec des types de scènes particulières. Le thème de « saint Jérôme au désert » par exemple, thème quasi inexistant avant le XVème siècle, qui met en scène un personnage seul, lisant ou méditant dans un paysage sombre et tourmenté, connaît une très grande fortune dans la peinture du XVIème siècle. C'est au XVème siècle, quand le travail sur la représentation de l'espace commence à se développer et que l'on ne renonce pas encore aux procédés de représentation antérieurs, que le désert du voyage d'Antoine connaît son plus grand succès. Ce thème, en revanche, s'adapte mal aux termes nouveaux dans lesquels la mise en place du système d'Alberti posera les problèmes de la représentation. Dans ce nouveau cadre, le désert merveilleux décrit par Jérôme ne présente plus beaucoup d'intérêt. On ne le rencontre presque plus dans les images postérieures au XVème siècle.

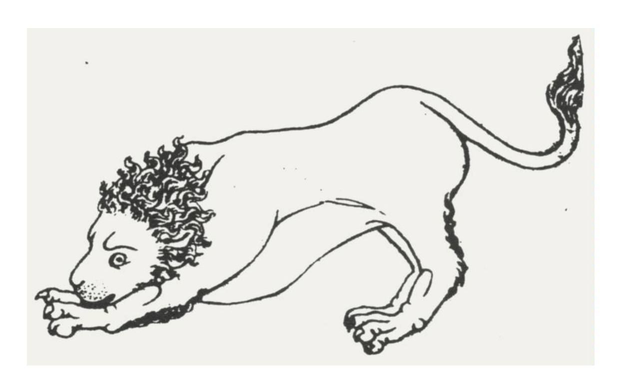
Si la représentation médiévale du désert se fait par une combinaison d'éléments (chacun de ces éléments « ouvrant » sur un aspect nouveau, mettant l'image de désert en rapport avec d'autres images, mais ce n'est pas ici le lieu de décrire ce phénomène complexe), la position de ces éléments dans l'image n'est pas fixée au départ. Cette combinaison d'éléments donne lieu à un grand nombre d'organisations possibles de la miniature. Ainsi, le thème de la tentation informera une image quasi opposée à celle du voyage d'Antoine : à un désert qui s'ouvre devant le voyageur, la tentation oppose un désert qui se referme sur celui qui la subit. Dans la plupart des cas, cette image est envahie par des créatures animales et diaboliques qui cernent l'ermite dans un véritable espace de cauchemar, montré « en train » de se refermer sur lui. Ce n'est là qu'un des cas de désert différent de celui qui nous a retenu. Mais la confrontation des deux montre bien que le désert médiéval n'est pas un cadre, un fond, un paysage, c'est par l'ensemble de ses constituants et de leurs relations, et non pas uniquement par un arbre indicateur de lieu, qu'une image est image de désert.

Les images qui ont été présentées ici combinent le contenu obligé des représentations médiévales de désert à un souci de représentation de l'espace. On a, avec elles, affaire à une double problématique ; à l'aspect qui vient d'être évoqué s'ajoute la préoccupation de montrer la mise en ordre d'un désert dont on doit en même temps faire savoir qu'il est par nature désordonné. La mise en correspondance des termes de cette double problématique est tentante : au désert médiéval perçu à travers son contenu, l'ordre religieux, au désert perçu comme un espace, la mise en scène du désordre. Mais les images 1, 2 et 3 montrent que les choses sont loin d'être aussi simples. Dans les images 1 et 2, les Limbourg font des attributs du désert médiéval (animaux, ermites) les metteurs en scène de l'espace de son désordre et de l'ordre religieux qui s'y installe. Dans l'image 3, ce sont aussi les figures du désert qui en marquent à la fois l'ordre et le désordre. Le paysage fonctionne en écho à cette organisation de figures : bien que sa forme ne laisse pas place au tracé d'un parcours, il dessine avec les pierres du premier plan et les arbres secs du fond des amorces de parcours.

L'intrication des rapports des deux problèmes posés dans ces images est plus facile à démêler dans l'image 4. Son désert de sable peut la faire apparaître comme la plus nouvelle ; même si quelques scènes occupent les syrtes, celles-ci sont bien représentées pour leurs particularités géographiques. Mais en même temps que se fait ce « pas » vers un espace du désert, la scène du premier plan de l'image, image dans l'image, vient nier l'espace, contrarier l'unité de la miniature. Cette mise en avant d'un attribut de l'image médiévale de désert signale l'importance de la scène de la rencontre d'Antoine et du centaure dans sa

représentation. Mais ce qu'elle montre aussi est que, même dans un contexte géographique, c'est par son contenu que le désert peut être représenté, et que les syrtes, au fond, ne sont là que comme éléments de ce contenu, au même titre que les animaux et les ermites.

Si le voyage d'Antoine dans le désert, suite d'hommages reçus par l'ermite de la part des créatures qui l'habitent, peut faire parler d'ordre et de désordre, c'est que la bonne intention de Jérôme, christianisant ainsi l'espace de ce désert, a deux faces. De même qu'il situe Paul dans un désert/paradis de son cru, il informe lui-même le désert qu'il fait parcourir à Antoine. Ce désert a peu à voir, par exemple, avec celui qu'évoque Athanase dans sa *Vie d'Antoine.* Pour que la soumission du désert à l'ordre religieux apparaisse comme une véritable mise en ordre, le mieux est de l'opposer à un espace vraiment désordonné. Plus le désert parcouru par Antoine sera désordonné, merveilleux et païen, plus l'opération de mise en ordre sera glorieuse. Et si la visite d'Antoine est l'alibi de Paul, ce qui lui garantit la position de premier ermite, son voyage dans le désert est l'occasion rêvée de faire apparaître et disparaître dans ce désordre, centaure, satyre et autres créatures sauvages. Les peintres du XVème siècle, qui ajoutent, dans leurs images, des bêtes sauvages partant dans toutes les directions, abondent dans le sens de Jérôme. Le désordre est « l'ordre » initial du désert, et ce que j'ai pu appeler « ordre merveilleux » se présente inévitablement comme désordonné. Ainsi, bêtes sauvages, satyre, centaure qui sont, par leur présence et leur comportement même, ce désordre merveilleux du désert, le soumettent, en s'y asservissant, au seul ordre possible, celui de Dieu.



Michel PASTOUREAU

FORMES ET COULEURS DU DÉSORDRE : LE JAUNE AVEC LE VERT

Enfin libérée du carcan de l'histoire généalogique et nobiliaire, l'héraldique médiévale peut et doit désormais constituer un terrain d'enquêtes privilégié pour l'anthropologie historique. Depuis quelques années j'ai ainsi tenté de souligner ce que pouvait apporter à l'historien de la sensibilité l'étude des armoiries « imaginaires », c'est à dire l'étude des armoiries que les auteurs et les artistes, du XIIe au XVe siècle, ont attribuées à des héros littéraires, à des figures bibliques ou mythologiques, aux vices et aux vertus personnifiés, aux saints et aux personnes divines (1). La relation existant entre les figures ou les couleurs qui composent ces armoiries et ce que l'on sait ou ce que l'on croit du personnage à qui elles sont attribuées est toujours pertinente. Elle met en valeur différents problèmes culturels de goût, de choix, de mode et de signification qui dépassent largement le seul domaine de l'héraldique mais pour l'étude desquels celle-ci fournit des pistes fructueuses. En cette matière, ce sont les armoiries littéraires qui se sont révélées les plus riches. Ce sont à la fois les plus nombreuses, les plus largement diffusées et celles où les systèmes de valeurs s'expriment avec le plus de vigueur et de nuances, notamment pour ce qui concerne les animaux, les couleurs et certaines structures géométriques de représentation.

Aujourd'hui je souhaiterais revenir sur la question des couleurs et, à partir des armoiries attribuées à l'un des personnages les plus déroutants mis en scène par la légende arthurienne – Sagremor – montrer comment cette héraldique littéraire, loin d'être anodine ou circonstancielle, est un des lieux d'expression favori de la sensibilité symbolique et peut traduire parfois des phénomènes qui se situent en profondeur et dans la longue durée.

1. On me permettra ici de renvoyer aux différentes études que j'ai récemment réunies dans *L'hermine et le sinople*, Paris, 1982, pp. 261-314.

Le chevalier hors de son sens.

Sagremor ne joue pas dans les romans arthuriens un rôle de premier plan, comme Lancelot ou Gauvain. Ce n'est pas non plus un personnage de troisième ordre, comme il y en a tant dont le nom n'apparaît que parmi les participants à un tournoi ou dans une liste des quêteurs du Graal. C'est plutôt, pourrait-on dire, un héros du second rang, au même titre que Bohort, Bedoïer, Galehaut, Dinadan et quelques autres. Son nom est déjà cité dans l'*Erec* de Chrétien de Troyes (il réapparaît dans *Cligès* et dans le *Conte du Graal*), et jusqu'au XVe siècle rares sont les romans de la Table Ronde, en vers ou en prose, qui ne le mentionnent pas. Chevalier parmi d'autres, Sagremor est distingué par l'étrange qualificatif de *desréé* que lui donne Chretien et que reprendront tous ses successeurs.

Les *desréés* (le terme est si fort et si riche qu'il est à peu près intraduisible en français moderne) sont très rares dans les romans courtois mais il y en a plusieurs exemples remarquables dans les chansons de geste. Ce sont des êtres acharnés, excessifs, démesurés, incapables de contrôler leurs emportements. Non pas qu'ils soient foncièrement mauvais ; ce sont fréquemment les circonstances qui les poussent à bout et les font céder à la tentation de la violence. Ils sont alors comme possédés (2).

Sagremor n'est pas un *desréé* de chanson de geste. Il est souvent plus fougueux et désordonné que proprement possédé. Mais sa fougue lui fait perdre parfois le contrôle de ses sens et il apparaît alors comme fou. Ses amis comme ses ennemis ont du mal à lui faire retrouver sa raison. Gêné par cette folie inhabituelle chez les « bons » chevaliers de la Table Ronde, un des auteurs du *Lancelot en prose* a inventé une cause presque biologique à ces troubles du comportement : Sagremor est un gros mangeur et c'est lorsqu'il est affamé qu'il perd le contrôle de ses moyens, spécialement lorsqu'il est resté à jeun jusqu'à l'heure de none (3). Explication à la fois savante et riche de dimensions folkloriques, où la symbolique de la nourriture rejoint celle du temps et de la course du soleil (essentielle dans la légende arthurienne). Vers 1220-1230, en Angleterre et dans la France du Nord, none c'est déjà midi et non plus trois heures de l'après-midi comme c'était le cas dans le compte primitif des heures monas-

2. Voir J.-C. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, 1968, pp. 157-180.
3. Ed. H.O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, tome VII, Washington, 1913, pp. 46-55. – Sur le personnage de Sagremor voir l'article étonnant de P. Gallais, « Scénario pour l'affaire Sagremor », dans *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, t. 2, pp. 1025-1038.

tiques (4). Dès lors Sagremor apparaît comme un héros « solaire », au même titre que Gauvain. Au combat celui-ci atteint en effet la plénitude de ses forces physiques lorsque le soleil est à son zénith (5), moment paroxysmique où celui-là est au bord de la crise.

Homme sauvage, créature presque surnaturelle (comme le sont évidemment bon nombre de compagnons d'Arthur), Sagremor porte curieusement pour nom celui d'un arbre merveilleux auquel la poésie courtoise puis romantique a voué une sorte de culte : le sycomore, figuier poussant en Egypte et au Moyen Orient mais inconnu en Occident. En ancien français *sicamor* et *sacremor* sont synonymes (6). Pourquoi Sagremor, qui n'est une figure archétypale ni de l'amour, ni de la fécondité, ni de la mélancolie, a-t-il reçu un tel nom ? La question est jusqu'à présent restée sans réponse satisfaisante (7).

Héraldique de la turbulence, héraldique de l'ambiguïté.

Pour doter Sagremor d'armoiries la solution la plus simple aurait été de lui donner une figure parlante, en l'occurence un sycomore. Mais ce n'est pas celle qui a été retenue. L'héraldique a été plus ambitieuse et a préféré jouer sur le caractère *desréé* du personnage. Elle l'a ainsi pourvu d'un écu qui, tant par la figure que par les couleurs, évoque le dérèglement, la perte du contrôle de soi, voire la violence : *gironné d'or et de sinople* (fig. 3). Ces armoiries apparaissent pour la première fois dans le roman anonyme *Durmart le Galois*, composé en Picardie vers 1215-1220 ; elles sont blasonnées à l'occasion d'un récit de tournoi (8). Jusqu'au début du XVe siècle ces armoiries ne changeront plus, mis à part la modification ponctuelle de l'une des deux couleurs, le sinople (vert) devenant parfois du sable (noir) (9).

4. J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Age*, Paris, 1977, p. 68.

5. Thème récurrent dans toute la littérature arthurienne, qui a suscité une abondante littérature. En voir une synthèse dans le beau livre de K. Busby, *Gauvain in old French Literature*, Amsterdam, 1980.

6. Ce qui ne va pas sans poser de difficiles problèmes phonétiques et philologiques. Voir A. Planche, « La dame au sycomore », dans *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, 1978, pp. 495-516.

7. Voir les études de P. Gallais et A. Planche citées aux notes 3 et 6.

8. Ed. J. Gildea, Villanova (U.S.A.), 1966, vers 8480-8482. Nous avons là, contrairement à ce que croit G.J. Brault (cf. note 9), l'un des premiers exemples où le terme *sinople*, dans un emploi héraldique, ne signifie plus rouge mais a déjà le sens de vert.

9. Voir les cas recensés par G.J. Brault, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the twelfth and thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972, p. 50, note 4. – On notera que le rapprochement que je fais tout au long de la présente étude entre le jaune/vert et le thème du désordre s'applique à la majeure partie de l'Europe occidentale, mais qu'un semblable rapprochement pourrait être fait dans certaines régions germaniques entre ce même thème et le jaune/noir.

Le gironné n'est pas une figure très fréquente dans l'héraldique du XIIIe siècle. Formé par la superposition d'une division en croix et d'une division en sautoir, il ressemble un peu aux ailes d'un moulin à vent (fig. 3). Le blason n'en a du reste pas le monopole. Bien au contraire, c'est un motif de décoration textile que l'on trouve assez souvent sur les tentes, sur les voiles de navire, sur les tapis de selle des chevaux, parfois sur les vêtements et les bannières (à qui l'héraldique primitive l'a probablement emprunté). Le gironné est encore plus rare dans les armoiries littéraires que dans les armoiries véritables. Parmi les quelque 180 chevaliers de la Table Ronde dont les armoiries nous sont connues (10), un seul, outre Sagremor, porte un écu gironné. Il s'agit de Baniers le Forcené, chevalier de troisième zone, personnage violent et outrecuidant, filleul prétendu de l'archevêque de Cantorbéry. Il porte pour armes *gironné de gueules et d'argent* (11).

Sagremor le Desréé, Baniers le Forcené (c'est à dire l'Insensé), la signification du gironné héraldique paraît évidente: il connote le dérèglement des sens, l'impossibilité de se maîtriser. *Desréé* est différent de *forcené* mais l'idée est la même : le gironné c'est le désordre, la violence, la folie.

J'ai montré ailleurs comment l'héraldique imaginaire jouait souvent sur de telles divisions d'un écu en une succession de cases égales et de couleurs alternées pour connoter l'idée de trouble (12). Parmi ces divisions le *fascé* (fig. 1) et, surtout, l'*échiqueté* (fig. 2) sont les plus employés. Un écu échiqueté, c'est à dire un écu en forme de damier (structure onirique par exellence) ne peut être attribué qu'à un personnage ambigu, qu'à un personnage dont le comportement, à un titre ou à un autre, est trouble. Palamède par exemple, l'un des principaux héros du *Tristan en prose*, est constamment doté, du XIIIe au XVe siècle, d'un écu *échiqueté d'argent et de sable* (13). Chevalier « sarasin », fils du roi de Babylone, rival malheureux de Tristan (il aime Yseut mais n'en est pas aimé), Palamède est un mécréant qui attire la sympathie. Au reste il finira par se convertir et par devenir chevalier de la Table Ronde (14). Ses armoiries traduisent parfaitement sa situation entre deux états, entre deux religions et

10. M. Pastoureau, « Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde... », dans *Gwéchall*, tome III, 1982, pp. 29-127.

11. *Ibid.*, p. 56, n° 26. Aucune source antérieure au XVe siècle ne nous fait connaître les armoiries de Baniers le Forcené.

12. M. Pastoureau, « Figures et couleurs péjoratives en héraldique médiévale », dans *Recueil du 15e congrès international des sciences généalogique et héraldique* (Madrid, 1982), Madrid, sous presse.

13. M. Pastoureau, « Notes sur les armoiries de Bohort et de Palamède... », repris dans *L'hermine et le sinople*, pp. 307-314.

14. E. Baumgartner, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, 1975, pp. 161-170 et 246-252.

sa place dans le système de valeurs arthurien: échiqueté parce qu'équivoque; argent (blanc) parce que loyal, preux, sympathique, fils de roi; sable (noir) parce que d'origine païenne et accablé par l'infortune. L'héraldique connotative fonctionne ici dans toute sa plénitude (15).

Ce qui est vrai de l'échiqueté l'est encore plus du gironné. D'un point de vue rythmique, le gironné c'est l'échiqueté poussé à son paroxysme. Tout à la fois oblique, circulaire et triangulaire, il dynamise cette succession de cases égales et de couleurs alternées dont je viens de parler, et il renforce par là même l'impression de trouble et de rapidité. Sagremor a un côté violent et emporté que Palamède n'a pas. Il ne se situe plus aux frontières de l'ambiguïté mais aux frontières de la folie.

Les couleurs de la folie.

Ce qui est remarquable dans les armoiries de Sagremor c'est qu'il y a redondance entre la figure et les couleurs. Le gironné suffisait pour traduire l'idée de dérèglement. Les couleurs auraient pu être d'or et d'azur (jaune et bleu) ou d'or et de gueules (jaune et rouge), combinaisons banales, fréquentes, peu signifiantes qui auraient laissé au gironné toute sa pertinence. L'auteur qui a créé les armoiries de Sagremor a au contraire choisi une combinaison de couleurs rare en héraldique: or et sinople (16). Ce n'est pas sans raison: le jaune et le vert associés constituent les couleurs de la folie.

C'est en effet la combinaison de ces deux couleurs que l'on trouve le plus fréquemment, aux XIVe et XVe siècle, sur les vêtements portés par les fous de cour. Certes de tels personnages ne portent pas toujours des vêtements spécifiques, marottes, grelots et bonnets à oreilles formant une panoplie suffisante pour signifier leur état (véritable titre d'office au XVe siècle dans la plupart des cours princières). Mais lorsqu'un effort est fait pour les doter d'un habit aux couleurs particulières – autres que les couleurs de la livrée du prince – ce sont presque toujours le jaune et le vert qui sont choisis. Miniatures, documents comptables, inventaires de garde-robes nous en ont laissé de nombreux témoi-

15. La fonction dénotative des armoiries d'un personnage est de signifier son identité (et l'identité héraldique se définit le plus souvent par la parenté, d'où l'importance du système des brisures). La fonction connotative est de mettre en valeur sa « personnalité ».

16. Moins de 1% des armoiries médiévales comportent cette combinaison de couleurs. Voir les tableaux que j'ai publiés dans *L'hermine et le sinople*, pp. 138-139 et 144-145.

gnages, et ce dans tout l'Occident (17). Ce jaune et ce vert sont du reste associés selon de véritables partitions héraldiques: parti, écartelé (fig. 4), fascé, losangé et surtout échiqueté (fig. 5). Ici encore la structure constituée par des cases égales (quelle que soit leur forme) de couleurs alternées exprime une forte idée de désordre (18).

Très nombreux sont encore au XVIe siècle les allusions à ces vêtements jaunes et verts que portent les fous, surtout en France et en Angleterre (19). Elles se font plus rares au siècle suivant mais ne disparaissent vraiment qu'au XVIIIe. En amont, en revanche, je n'en ai pas trouvé trace avant le début du XIVe siècle. C'est donc l'héraldique qui, par les armoiries de Sagremor, semble en fournir le plus ancien témoignage. En matière de sensibilité culturelle aux couleurs, l'héraldique est du reste, si je puis dire, coutumière du fait. Au début du XIIIe siècle par exemple, c'est elle qui la première atteste dans le jeu d'échecs occidental la substitution de pièces noires aux pièces rouges jusqu'alors employées (20). Et au milieu du siècle suivant c'est encore elle qui pour la première fois signale dans la triade des rois mages l'apparition d'un roi noir (21).

Sagremor n'est pas le seul héros arthurien qui ait or et sinople pour couleurs héraldiques. Un autre personnage, tout aussi troublant (sinon plus), porte dans ses armes cette rare combinaison de couleurs: Tristan. Dès le début du XIVe siècle, en effet, celui-ci est régulièrement pourvu d'un écu *de sinople au lion d'or* qu'il gardera jusqu'à l'époque moderne (22). Ici encore l'héraldique joue à plein sur le pouvoir connotatif de la figure et des couleurs. Le lion, c'est l'attribut stéréotypé du chevalier chrétien, la figure emblématique passe-partout du héros littéraire. L'or et le sinople, ce sont, nous venons de le voir, les couleurs de la folie. Tristan est un personnage multiforme. Mais c'est surtout le fou d'amour, celui qui se place hors de l'ordre social en simulant la démence; c'est le proscrit qui vit en homme sauvage sa folle aspiration vers un

17. Voir les exemples cités par: M. Beaulieu et J. Baylé, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1956, pp. 138-141; F. Piponnier, *Costume et vie sociale: La cour d'Anjou, XIV-XVe siècles*, Paris, 1970, pp. 236-240; S.M. Newton, *Fashion in the Age of the Black Prince*, Woodbridge (G.-B.), 1980, pp. 80-85.

18. Je dois toutefois avouer que je n'ai pas rencontré d'habit de fou gironné, image géométrique du désordre absolu.

19. Voir les textes cités par E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, t. VII, Paris, 1967, p. 450. – Sur le problème des fous de cour en général, voir M. Lever, *Le sceptre et la marotte*, Paris, 1983, malgré son caractère peu scientifique.

20. M. Pastoureau, *L'hermine et le sinople*, pp. 308-310 et 343-347.

21. J. Devisse et M. Mollat, *L'image du noir dans l'art occidental*, tome II/2, Fribourg, 1979, pp. 28-58.

22. M. Pastoureau, « Les armoiries de Tristan dans la littérature et l'iconographie médiévales », repris dans *L'hermine et le sinople*, pp. 279-298.

impossible absolu. Par le choix des couleurs c'est ce Tristan-là que l'héraldique a voulu proclamer. Peut-être a-t-elle ainsi contribué à la gloire immense que connaît ce héros à la fin du Moyen Age ? De toutes les légendes littéraires celle de Tristan est la plus admirée (23). Et parmi tous les compagnons de la Table Ronde c'est son nom qui est le plus volontiers porté par des personnages véritables (24).

Ambivalence.

Le désordre a donc ses couleurs : jaune et vert. Mais pourquoi ces deux-là, et non pas deux couleurs qui s'opposeraient plus franchement, blanc et rouge ou blanc et noir, par exemple ? Chercher une explication dans la « symbolique » des couleurs (notion vague dont on use et abuse) ne suffit pas. Les couleurs ont toujours et partout un champ symbolique très étendu. En outre celui-ci varie selon les époques, les régions, les milieux, les techniques, les supports. Les couleurs sont à la fois des catégories culturelles et des produits matériels qu'il est difficile d'étudier hors du temps et de l'espace, voire hors du document. De plus elles sont toutes ambivalentes : il y a un bon et un mauvais jaune, un bon et un mauvais vert. Enfin se pose souvent pour l'historien le problème des nuances, problème lié aux connaissances tinctoriales de telle ou telle société, à la matière des supports, aux effets du temps, à la chimie et surtout au domaine où telle ou telle couleur a été employée. Au XIIIe siècle par exemple, la sémantique du bleu est en France très différente dans le vitrail, dans la liturgie et dans le costume civil (25).

Il existe toutefois un domaine où l'historien peut manier les couleurs comme des concepts : l'héraldique. Celle-ci ignore en effet les nuances. Les couleurs du blason sont des couleurs abstraites, absolues, notionnelles, que l'artiste est libre d'exprimer comme il l'entend ou selon le matériau sur lequel il travaille. Dans l'écu gironné de Sagremor par exemple, le sinople peut être vert clair, vert émeraude, vert foncé, cela n'a aucune importance ni aucune signification. Dans les armoiries, et spécialement dans les armoiries littéraires qui sont d'abord créées pour prendre place dans un texte, les couleurs sont des catégories pures. C'est là un avantage considérable sur la plupart des autres documents.

23. E. Baumgartner, *op. cit.*, pp. IX et 17-28.
24. Tristan devance nettement Arthur et Lancelot. Voir le tableau statistique que j'ai publié dans *L'histoire*, nº 53, févr. 1983, p. 86.
25. M. Pastoureau, « Et puis vint le bleu », dans *Europe*, juin 1983, sous presse.

L'héraldique permet ainsi de suivre la dévalorisation progressive de la couleur jaune dans la sensibilité occidentale entre le XIIe et le XVe siècle. Du point de vue statistique, l'indice de fréquence de l'or du blason ne cesse de décroître entre ces deux dates, et ce aussi bien dans les armoiries véritables (26) que dans les armoiries imaginaires. De même, dans les représentations en couleurs des armoiries, l'or commence, à la fin du XIIIe siècle, de ne plus être traduit par du jaune mais par du doré. Pour l'autre métal héraldique, l'argent, il faudra au contraire attendre au moins un siècle pour observer à grande échelle une semblable substitution: de l'argenté à la place du blanc. Décalage chronologique significatif: le blanc conserve au XIVe siècle tout son prestige sémantique et esthétique alors que le jaune a perdu le sien. Le jaune n'est plus guère la couleur du soleil, des richesses et de l'amour divin. Il est surtout devenu la couleur de la bile, du mensonge, de la trahison et de l'hérésie. C'est aussi la couleur des laquais, des prostituées, des juifs et des criminels. C'est enfin la couleur de la jouissance. Le jaune c'est le mauvais or.

Le cas du vert est plus subtil. C'est la couleur ambivalente type. Couleur du diable et de l'Islam, couleur de la jalousie et parfois de la ruine, le vert est aussi la couleur de la jeunesse et de l'espérance, celle de l'amour naissant et de l'insouciance, celle de la liberté. Il traduit fréquemment une idée de perturbation, qu'elle soit sociale, amoureuse ou mentale. Dans les romans de la Table Ronde, l'irruption dans le cours du récit d'un chevalier vert – c'est à dire dont les vêtements, l'écu et la housse du cheval sont verts – est toujours une cause de désordre. Les exemples en sont nombreux, depuis *Durmart le Galois* jusqu'au fameux *Sir Gawain and the Green Knight* (vers 1370). Un chevalier vert c'est soit un jeune chevalier qui par son comportement fougueux va troubler l'ordre établi, soit un chevalier venu d'un pays étrange ou étranger pour défier le héros (27).

Rythmes, bruits, plans.

Le jaune évoque la transgression de la norme; le vert, la perturbation de l'ordre établi (28). Mais comme toujours, plus que leur « signification » individuelle, c'est leur association qui fait sens, dans les armes de Sagremor comme

26. M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979, pp. 108-121.
27. Voir dans G.J. Brault, *op. cit.*, p. 32, un recensement partiel des chevaliers verts qui apparaissent dans les romans arthuriens des XIIe et XIIIe siècles.
28. Ces significations ont cours en France, en Angleterre et aux Pays-Bas; il faut les nuancer pour une partie de l'Allemagne et de l'Italie. Elles ne concernent pas l'Espagne.

dans la livrée des fous de cour. Et cela au delà de toute symbolique. Non pas tant le jaune *et* le vert que le jaune *avec* le vert. Une couleur chaude (pas très chaude) avec une couleur froide (pas très froide); une couleur claire avec une couleur plus foncée. Et surtout deux couleurs qui dans une échelle anthropologique se situent au même rang, après les trois couleurs polaires fondamentales (blanc, rouge, noir), mais avant le bleu (bleu qui va devenir au fil des siècles la couleur préférée des populations occidentales (29)). Les recherches des ethnologues Berlin et Kay ont en effet montré comment dans les sociétés traditionnelles le jaune et le vert se situaient au même « niveau », comment ils remplissaient la même fonction culturelle aux différents stades de développement d'une société (30). C'est un peu ce que l'on retrouve ici. Du point de vue de la sensibilité hiérarchique, le jaune ou le vert c'est au fond le même registre, mais avec deux nuances différentes dont l'une sert à fabriquer l'autre.

La bichromie répétée en séquences est toujours liée à l'idée de rythme. Mais lorsqu'elle s'appuie sur deux couleurs aussi proches que le jaune et le vert, cette impression de rythme se trouve renforcée, accélérée. Les séquences sont plus fluides qu'avec des couleurs fortement contrastées. D'où l'emploi de ces deux couleurs dans des compositions écartelées, échiquetées ou gironnées, dont la fonction est de signifier le désordre. La redondance entre la figure et ses couleurs équivaut presque à une structure en spirale. Il s'en dégage une impression musicale, ou plutôt sonore; une impression de bruit violent et croissant. Les rapports entre les couleurs et les sons sont quelquefois très forts (ce qu'oublient souvent les historiens d'art); et dans le domaine de l'emblématique, ils se laissent percevoir à fleur de document. En ce sens, je peux dire que les armoiries attribuées à Sagremor sont les plus bruyantes jamais créées par l'imagination médiévale.

Outre cette impression de rythme et de bruit, il me semble y avoir aussi dans l'association jaune/vert une idée de bariolé, de polychrome, de bigarrure. La polychromie est presque toujours péjorative dans le système des valeurs emblématiques du Moyen Age finissant. L'héraldique imaginaire l'introduit par exemple dans les armoiries des princes sarasins ou des roturiers

29. Voir la note 25.

30. B. Berlin et P. Kay, ***Basic Color Terms. Their Universality and Evolution***, Berkeley, 1969. Il s'agit du plus important ouvrage d'anthropologie linguistique consacré aux couleurs. Les auteurs ont étudié environ 120 langues et montrent: 1. que toutes les langues possèdent un terme pour désigner le blanc et le noir; 2. que si elles possèdent un troisième terme de couleur, ce troisième terme désigne le rouge; 3. s'il y a un quatrième terme, c'est soit le jaune, soit le vert; 4. un cinquième terme, soit le vert soit le jaune (selon le résultat du point précédent); 5. un sixième terme, c'est le bleu; 6. un septième terme, le brun; etc. L'ouvrage a suscité dans les années 1970 de vives controverses, notamment de la part des linguistes. L'historien le consultera toutefois avec un grand profit.

pour souligner leur caractère impur, inquiétant ou, surtout, ridicule. De même, dans la réalité, les livrées de fous – quand elles ne sont pas jaunes et vertes – et les costumes des comédiens (31) sont assez souvent bigarrés. A la cour de René d'Anjou, l'office de folle a ainsi été tenu par une « Madame de toutes couleurs », nom qu'elle tenait de son habit (32). Plusieurs inventaires anglais, bourguignons et angevins mentionnent pareillement des vêtements de fous faits de bandes de draps de diverses couleurs (33). Ce qui me paraît donc remarquable dans ce type de costume c'est cette équivalence : soit jaune et vert, soit polychrome. La tentation est grande de la transformer en une équation : jaune + vert = polychrome. Deux couleurs voisines semblent ainsi suffire pour traduire l'idée de bigarrure. Ce qui n'aurait pas été le cas de deux couleurs plus éloignées dans l'échelle chromatique ; une association rouge/bleu par exemple exprimerait une très forte tension mais fort peu la polychromie.

Pour fonctionner parfaitement celle-ci doit en outre se situer sur un seul plan, comme dans les armoiries de Sagremor. En matière de couleurs le problème des plans est essentiel. Enfiler une chemise, une robe et un manteau de trois couleurs différentes ce n'est pas, à la fin du Moyen Age, porter une tenue polychrome. Pour ce faire il faudrait que les trois couleurs se situent sur la même surface. De même dans les armoiries la superposition de trois couleurs (par exemple un écu *d'or au lion de gueules à la bande d'azur brochante*) ne traduit pas l'idée – péjorative – de polychromie. Pour exprimer celle-ci, il faudrait que les trois couleurs soient juxtaposées sur le même plan (par exemple un écu *fascé de gueules, d'or et d'azur*).

Permanences ?

L'héraldique et l'emblématique ne connaissent pas les nuances. Et pourtant par la façon dont elles associent telle couleur avec telle autre à l'intérieur d'une surface donnée, elles posent pour chacune d'elles le problème de leur tonalité, de leurs différentes « valeurs » (je prends ce terme dans un sens fort). Les armoiries de Sagremor et la livrée des fous de cour sont ainsi manifestement constituées du mauvais jaune et du mauvais vert. Le bon jaune c'est le jaune le plus éloigné du vert, le jaune-orangé, celui qui tend vers le rouge. Inverse-

31. Pensons ici à la tenue du Sannio dans le théâtre romain et au manteau d'Arlequin dans la comédie italienne.

32. F. Piponnier, *op. cit.*, p. 237, note 1.

33. Voir les travaux cités à la note 17. Ils renvoient à ce sujet à de nombreux documents d'archives, notamment l'ouvrage de S.M. Newton.

ment, le bon vert c'est celui qui quitte le jaune pour se rapprocher soit du bleu (en héraldique ce vert-là s'associe au blanc) soit, plus rarement, du noir (vert que je qualifierais volontiers de « dumézilien » parce qu'il constitue dans la gamme des verts le dernier reliquat de l'ancien regroupement trifonctionnel des couleurs (34)).

L'historien des couleurs doit cependant se méfier des significations archétypales ou prétendues telles. L'univers symbolique des couleurs est souvent étroitement culturel, même si percent çà et là des reliquats comme celui dont je viens de parler. Toutefois si l'on pose le problème en termes de sensibilité et non plus de signification, il y a peut-être dans ce caractère péjoratif du jaune-vert un phénomène qui se situe dans la longue durée. A Rome, en effet, cette couleur (*galbinus*) est déjà la couleur du ridicule, du désordre et de la transgression (35). Elle sert à teindre les vêtements des mimes, des bouffons de cirque, des excentriques et des efféminés ; elle s'oppose au jaune-orangé (*luteus, croceus*, voire *aureus*), couleur noble qui joue un rôle valorisant dans la vie religieuse et sociale (36). Et aujourd'hui encore, malgré toute la prudence qu'il convient d'avoir en ce domaine, force est de constater que dans la sensibilité occidentale le jaune-vert, ou l'association du jaune avec du vert, est peu répandu et mal reçu (tenue de carnaval, couleurs de perroquet, prix citron, etc.). Le jaune-vert connote encore une idée défavorable. Je ne crois guère au trop commode « effet physiologique » si souvent et si facilement mis en avant lorsque l'on parle des couleurs ; et je n'y crois pas quand il s'agit de problèmes affectifs, sémantiques, symboliques ou idéologiques. Et pourtant il y a là, dans la très longue durée, une permanence qui me trouble et sur laquelle j'espère avoir l'occasion de revenir.



34. Blanc, rouge et noir sont dans un schéma trifonctionnel les trois couleurs fondamentales. Le jaune peut être assimilé au blanc; le bleu et le vert, au noir. Ce schéma, qui remonte à la protohistoire, semble s'atténuer fortement en Occident entre le XIe et le XIVe, comme j'ai tenté de le montrer dans l'étude citée à la note 25. – Sur ce vert-noir « dumézilien », voir G. Dumézil, « Albati, russati, virides », chapitre fameux de son ouvrage *Rituels indoeuropéens à Rome*, Paris, 1954, pp. 45-61.

35. J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, pp. 148-150 et 262.

36. *Ibid.*, pp. 151-156.



1. Ecu fascé.



2. Ecu échiqueté (armoiries de Palamède).



3. Ecu gironné (armoiries de Sagremor).



4. Fou en habit écartelé.
– Bréviaire de Philippe le Bon (1455).
Bruxelles, Bibl. royale, ms. 9511, fol. 287 v°.



5. Fou en costume épiscopal échiqueté.
– Luttrell Psalter (v. 1340).
Londres, British Library, Ms. 42130, fol. 84.

François-Jérôme BEAUSSART

FIGURES DE LA MALADIE DANS *LES MIRACLES DE NOSTRE DAME*

Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci rédigés à Soissons à partir de 1218 occupent une position importante dans la mise en place du culte marial engagée par l'Eglise catholique à la fin du XIIe siècle et qui connaîtra son apogée au cours du XIIIe siècle. Les enjeux idéologiques de ce culte, apparaissant à un moment clé de l'histoire médiévale, commencent à être bien connus: on sait que ce culte est, entre autre, un des éléments importants d'une vaste reprise en main idéologique destinée à lutter contre les mouvements hérétiques et contre la relative déchristianisation de la grande masse des fidèles – si tant est que ceux-ci aient jamais été réellement christianisés en profondeur (1). Il est, par ailleurs, le signe de la nécessité de prendre en compte l'apparition d'une nouvelle catégorie « d'intellectuels » laïcs peu sensibles aux arguties complexes de la doctrine officielle.

Pour autant, ces problèmes qui déborderaient largement du cadre d'un simple article ne nous retiendront pas ici.

Les Miracles de Nostre Dame font partie d'un genre littéraire bien connu, celui des sermons en vers en langue vulgaire, qui apparaît à partir de la fin du XIIe siècle et dont la caractéristique essentielle est d'être à la fois édifiante et d'accès facile. Ils s'inscrivent dans cette tradition du « poème moral » construit autour d'un « exemplum » destiné à mettre en évidence la certitude du châtiment pour quiconque s'éloignerait des principes de la religion.

Les récits proposés par le prieur de Vic-sur-Aisne sont donc une remise en forme, en français vulgaire, de textes traditionnels appartenant pour la plupart

1. Voir art. de A. VAUCHEZ, « Une normalisation sévère » dans *Le Moyen Age* de R. FOSSIER, Tome II, Armand Colin, 1982, p. 75 et suiv.

à une tradition hagiographique bien connue à l'époque. Un grand nombre d'entre eux provient, par exemple, de la célèbre *Vie des Pères*. Ils ont d'ailleurs avec cette dernière de remarquables points communs. Leur organisation narrative est très proche: quelques considérations rapides et très générales, un exemplum suivi d'un sermon moral – les fameuses « queues » de Gautier de Coinci. Les récits des *Miracles* comme ceux de la *Vie des Pères* sont profondément contritionnistes; la pénitence et le remords y tiennent un rôle fondamental: il n'y a pas de péchés irrémissibles – si graves soient-ils – si le pécheur s'en repend sincèrement (2). L'originalité de Gautier consiste à faire de la figure de Marie le support exclusif de ce motif.

Ces récits destinés selon l'auteur lui-même à « cil et celes qui la letre n'entendent pas », seront donc organisés autour du personnage de la Vierge considérée comme une « médiatrice » tenant ses pouvoirs de Dieu mais disposant d'une large autonomie qui fait d'elle et non de celui-ci l'agent principal des *Miracles* (3). Sa fonction essentielle est de rétablir un ordre initialement rompu pour diverses raisons. Ses interventions presque systématiques viennent récompenser ou punir un individu ou une collectivité. L'extrême diversité des situations dissimule mal l'extrême simplicité du schéma narratif. Des spécialistes de ces textes ont pu ainsi parler à juste titre d'une sorte « d'automatisme de l'intervention mariale » (4), source d'une certaine lassitude pour le lecteur moderne.

Le miracle étant une intervention divine destinée à modifier de façon inexplicable, surnaturelle, le déroulement logique d'un phénomène physique naturel, il était tout à fait normal que la maladie – par définition signe de dérèglement au Moyen Age – occupe dans l'œuvre de Gautier une place relativement importante. Elle est, en effet, indice d'un désordre, d'une rupture dans le cours naturel des choses, susceptibles de permettre à la toute puissance de Marie de se manifester de façon particulièrement spectaculaire.

Plusieurs descriptions de corps malades frappent par leur insistance et leur réalisme qui contrastent avec l'imprécision traditionnelle de l'aspect physique des actants, caractéristique du modèle narratif de Gautier et d'ailleurs de la littérature médiévale en général. Il est, par ailleurs, impossible de ne pas remar-

2. Voir J.C. PAYEN, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Droz, 1968.

3. Voir M.V. GRIPKEY, *The blessed Virgin Mary as Mediatrice in the Latin and Old French Legend prior to the 14th Century*, Washington, 1939 et H.P.J.M. ASHMAN, *Le culte de la sainte Vierge et la littérature française profane du Moyen Age*, Utrecht, 1930.

4. Cf. P. KUNSTMANN, *Vierge et Merveille*, UGE, Paris, 1981.

quer que toutes ces maladies possèdent une fonction commune proche de cet « automatisme » évoqué plus haut. Ce n'est pas caricaturer Gautier que d'affirmer que la maladie n'est présente dans ses récits que pour être guérie à la fin de l'histoire ! Elle fonctionne comme prétexte, au même titre que les meurtres, les désobéissances, les violences diverses qui parsèment les *Miracles*. Il est dommage que cette remarque, parfaitement exacte, ait conduit certains critiques à minorer ces récits en n'y voyant qu'une accumulation de poncifs sans grand intérêt autre qu'un témoignage de plus de « l'infantilisme » de nos ancêtres !

Le corps souffre dans les *Miracles* pour diverses raisons et cette souffrance possède, dans l'économie du récit, des statuts fort différents. Ce qui sépare ces maladies ou les oppose les unes aux autres réside moins dans la variété de leurs manifestations ou de leurs symptômes que dans ce que dit, ou ne dit pas, la narration de leur origine. Il est ainsi possible, au-delà des similitudes évidentes qu'elles présentent – toutes atteignent l'individu dans son enveloppe externe: la peau, ou sont immédiatement visibles – de mettre en évidence trois catégories de maladies. La première frappe des personnages dont le comportement ou les paroles ont pu déplaire à Marie: il s'agit, en l'occurence, d'un châtiment destiné à punir un quelconque manquement. Il est permis de supposer que Marie est directement à l'origine de ces maladies afin de marquer visiblement des sujets qu'elle juge coupables. En revanche, une autre catégorie de maladies peut s'interpréter comme une grâce dont la fonction serait d'éprouver celui ou celle qui la subit avec courage et résignation. Sorte d'épreuve ayant pour finalité de « tester » la force d'âme des victimes. Plus mystérieux peut-être sera le statut occupé par les maladies « naturelles » dont le texte ne dit rien d'autre que leur existence. Seules ces dernières paraissant réellement correspondre aux maladies « prétextes » évoquées plus haut.

Punition.

Plusieurs récits de Gautier mettent en scène des corps manifestement atteints par une maladie-châtiment. Deux d'entre eux retiendront plus particulièrement notre attention, dans la mesure où ils consacrent à cette dernière d'importants passages descriptifs. *D'un clerc grief malade que Nostre Dame sana* conte l'histoire d'un prêtre oublieux de ses vœux qui, plutôt que ses obligations spirituelles, préfère visiblement le temporel. Le mal qui le frappe vient à l'évidence le punir d'avoir été « seculers a demesure » et l'auteur s'attarde avec une certaine complaisance à en passer en revue les symptômes:

« Mout longuement tint cest usage
Tant qu'il chaï en un malage
Qui l'alita et tint lonc tens
Tant qu'il perdi memoire et sens.
Puis en chaï en frenesie,
Une desvee maladie.
Les gens mordoit con enragiez;
Pluseurs eüst mout damagiez
S'on ne l'eüst pris et loié.
Li grans maus l'eut si fannoié
Et si durement l'enraga
Qu'a ses denz sa langue esraga.
Ses levres defors et dedens
Demaiga toutes a ses denz
Et de ses mains les dois eüst
Toz demengiez s'il li leüst.
Si li enfla forment li vis
Nel conneüst hom qui fust vis;
N'i paroit ielz ne nez ne bouche.
N'i paroit ielz ne nez ne bouche.
Ausi gisoit com une soche.
Orribles ert a desmesure.
S'ert si puans et plainz d'ordure
Que nus ne le daignoit veoir. » (I, Mir 17) (5)

Un second récit : *Dou soller*, met en scène un vilain incrédule, nommé Busard, qui se gausse de la foi des fidèles dans les miracles accomplis par Notre Dame et qui, notamment, tourne en dérision leur dévotion pour une relique conservée à Saint-Médard de Soissons : un soulier supposé avoir été porté par la Vierge elle-même :

« Par les costez, par les mameles,
Par le pomon, par les boueles
Ne par les dens sainte Warie,
Je ne pris un oef de blarie
Ce soller dont alez rotant.
Ces nonains noz vont assotant,
Qui d'un soller font saintuaire
Pour nostre argent sachier et traire.
Por la geule ! pour la gargate !
D'un viez soller, d'une çavate
Si faites ore si grant feste. » (II, Mir 23)

5. Toutes les citations des miracles de cet article, ainsi que leurs références, sont tirées de l'édition de V.F. KOENIG, *Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*, 4 Tomes, Droz, 1966.

Le résultat de ces railleries, qui sont d'ailleurs une habile reprise par Gautier lui-même des habituelles critiques des détracteurs des reliques, ne tarde guère. Le malheureux paysan se voit instantanément frappé dans son intégrité physique :

« Li folz bouviers, li quoquebers,
Ainz qu'ait pardite la merveille,
Li tuert la bouche seur l'oreille
Et la langue li sailli fors.
Si tormentez fu luez cors
Et li maufez qui mal souffle a
Si malement luez le souffla
Qu'ausi fu gros con une çoche
Ne ni parut iex, nez ne bouche.
Li dyables si l'envaÿ
Geule baee luez chaÿ.
Com enragiez se degetoyt
Et de sa bouche fors getoit
Tant de venim et tant d'escume
Qu'il resambloit pot qui escume.
(...)
Et sue si de grant pooir
D'une sueur si très pullente
Tout le mostier en empullente.
(...)
Ne puet seoir, ne puet ester,
Ne puet en nul liu arester,
Mais ça et la se va tumant.
La bouche ausi li va fumant
Com se c'estoit une fornaise. » (II, Mir 23)

Ce qui rapproche ces deux descriptions c'est, outre leur importance quantitative dans le récit et leur surprenante précision, une certaine similitude sémantique qui n'est probablement pas due au hasard. Les symptômes cliniques de ces deux maladies sont très proches. On y décèle aussi des différences significatives. Toutes deux frappent, en quelque sorte, les coupables par où ils ont péché. La terrible maladie du clerc a pour conséquence pratique de l'isoler totalement du monde où il se complaisait tant. Son aspect repoussant et la puanteur que dégage son corps pourrissant le rendent insupportable aux regards des autres. Il agonise seul sur sa couche. La mise en évidence du thème de la putréfaction qui détruit peu à peu son corps n'est pas fortuite. La maladie de son corps n'est que la *visualisation* de la maladie de son âme. Le premier, siège des impuretés et des souillures du siècle, se met à pourrir réellement en dégageant une odeur pestilentielle. Pour Gautier le scandale n'était pas tant le péché lui-même que le fait qu'il puisse demeurer invisible aux autres. Le vice secret qui rongeait l'âme du prêtre éclate enfin au grand jour. Transparence,

adéquation de l'être et du paraître rendues possibles par la toute puissance divine. Le thème de la putréfaction est, par contre, secondaire dans le récit du vilain. Le mal se porte immédiatement sur les organes de la phonation. Le langage articulé, dont il faisait mauvais usage, lui est ôté ; bien plus, ses paroles venimeuses se transforment *concrètement* en écume et en déjections répugnantes qui jaillissent de sa bouche tordue. Il ne retrouvera la parole que pour un très court instant afin d'articuler avec peine l'ordre qu'on le mène à la relique dont il se moquait. Inversement, la destruction des lèvres et de la langue du prêtre – conséquence de sa maladie – sera explicitement reprochée à Marie par l'ange intercesseur lors de sa supplique pour la prier d'intervenir :

« Ses beles lèvres ou sont eles ?
Et sa langue, qui tes mameles,
Tes sainz costez et tes sainz flanz
Beneoissoient en toz tans ? » (I, Mir 17)

Dans les deux récits s'inscrit donc sur le corps le vice essentiel des protagonistes. Similitudes apparentes, exemplarité du châtiment qui, sans tenir compte – semble-t-il – du degré de culpabilité, frappe indistinctement le prêtre et le vilain pour l'édification du plus grand nombre. Pourtant l'énorme distance qui sépare le religieux du paysan dans la réalité médiévale ne s'annule pas dans la fiction du conte pieux. Le mal du clerc, horrible certes, demeure en quelque sorte une « affaire personnelle » entre Marie et lui. L'histoire se résoudra dans le calme de la chambre close où repose le malade et où la Vierge viendra en personne le guérir en lui offrant son sein à têter et en l'oignant de son lait. A l'immobilité du clerc gisant s'oppose la frénétique agitation du paysan possédé, qui offre en spectacle à la foule réunie dans le sanctuaire l'image de ses souffrances et de son angoisse, témoignages vivants de sa folie présomptueuse. Et si à aucun moment n'apparaît la mention d'une possession diabolique dans l'histoire du clerc malade, c'est bien le Diable en personne qui s'est emparé du corps du paysan. Sa guérison miraculeuse sera d'ailleurs une sorte d'exorcisme soumis à un rituel précis :

« Dou saint soller, dou doz, dou sade
Pour cui Diex fait tantes merveilles,
Les ielz, la bouche, les oreilles
Et tot le cors enterement
Saignier li fait mout doucement

Dou saint soller et des reliques.
Quant saingniez fu li frenetiques,
Li fors dou senz, li enragiez,
Maintenant est assouagiez,
Et luez s'en fuit li anemis. » (II, Mir 23)

Le clerc oubliait les devoirs de sa charge mais n'omettait jamais de glorifier Marie, Busard, lui, l'insulte. On n'offense pas la divinité de la même façon selon qu'on appartient au sommet ou à la base de la hiérarchie sociale. On n'est pas guéri de la même façon non plus. Au prêtre le corps de Marie, objet de ses prières – ou de son désir ? –, au vilain un substitut : la relique (6). Le premier, repenti, finira ses jours dans un monastère; le second, soumis, se mettra au service des moines :

« Li clers dou siecle s'estranga
Et son affaire tout changa.
Bien aparut a son affaire
N'iert proece fors de bien faire
Mout demena puis sainte vie. (I, Mir 17)

Ainc puis ailleurs ne se loa,
Mais ou labeur de l'abbeÿe
Laboura tant com fu en vie
Et traveilla li bons bouviers. » (II, Mir 17)

L'ordre est rétabli. Mais pas n'importe lequel. Chacun retrouve la place que l'idéologie lui assigne et dont il avait cru pouvoir s'éloigner. La leçon de Gautier est claire.

Plus que cette illustration littéraire de l'inscription sur les corps du signe du péché, somme toute courante au Moyen Age, se met en place une thématique de l'immédiateté du châtiment. Le glissement s'opère d'une hypothétique punition dans l'au-delà, de toute façon différée et, par définition invisible de la communauté des vivants, à la possibilité bien réelle d'un châtiment terrestre, instantané, destiné à provoquer une crainte salutaire chez ceux qui seraient tentés par les choix du clerc ou du vilain. L'univers narratif de Gautier se rapproche de celui du conte merveilleux dans lequel les pratiques magiques jouent un rôle fondamental. La mère de Dieu s'y trouve en quelque sorte remplacée par une fée tantôt vindicative, tantôt bienveillante apte à annuler les enchantements qu'elle a elle-même suscités. Le « simplisme » du propos s'éloigne à l'évidence du discours théologique érudit et des subtils raisonnements des intellectuels religieux. On mesure la distance radicale qui sépare Gautier de certains de ses contemporains et surtout de ses prédécesseurs, Guibert de Nogent par exemple qui, à presque un siècle de distance, remettait violemment en cause dans son *De pigneribus sanctorum*, non seulement le culte

6. Cette remarque, valable pour ces deux textes, semble pouvoir d'ailleurs se vérifier pour l'ensemble des *Miracles de Nostre Dame*. La fonction religieuse est une condition nécessaire à la contemplation de la personne physique de Notre Dame.

des reliques mais aussi certains miracles de la Vierge (7). Pourtant, en ce début du XIIIe siècle les conditions historiques se sont sensiblement modifiées et, comme le remarque A. Vauchez : « A une époque où les hérésies ébranlaient ses structures, les faiseurs de miracles ne sont-ils pas la preuve tangible que l'esprit de Dieu est toujours présent dans l'Eglise ? » (8). Il est certain que les *Miracles de Nostre Dame* visent avant tout l'efficacité, et l'adéquation entre la forme du message religieux, en français vulgaire, et le contenu invite à les considérer autrement que comme l'expression de cette fameuse « pensée naïve » que quelques-uns ont cru y voir. L'œuvre témoigne, à l'évidence, d'une rigoureuse fidélité de l'auteur à son projet conscient et d'une remarquable prise en considération des traits essentiels de ce que les historiens nomment la « religion populaire » (9). Que Gautier de Coinci, moine bénédictin issu de petite noblesse provinciale, adhère à cette dernière est un autre problème !

Épreuve.

La maladie, pourtant, n'est pas forcément une punition. Elle peut au contraire s'interpréter comme une sorte de don bienfaisant envoyé par Marie aux êtres que son regard a élus. Epreuve destinée à purifier l'âme en torturant le corps et qu'aucune transgression initiale n'a provoquée. Les souffrances de l'agonie deviennent ainsi un moyen de permettre à l'âme débarrassée des souillures terrestres de soutenir dignement la vision de Dieu. Le discours de Notre Dame venue assister une pauvre veuve qui se meurt solitairement dans sa masure est, à cet égard, tout à fait explicite :

« Bele fille, fait Nostre Dame,
Travilier lais un peu le cors
Ançois que l'âme en isse fors
Si qu'espuree soit et nete
Ançois qu'en paradys la mete. » (I, Mir 19)

Cette image de la « bonne souffrance » sera d'ailleurs opposée dans le même texte à celle de la « mauvaise souffrance », inutile, de l'usurier qui meurt entouré des siens et que les diables viennent déjà tourmenter sous la forme de chats enragés.

7. Voir M.D. MIREUX, « Guibert de Nogent et la critique du culte des reliques » dans les *Actes du 99e Congrès National des Sociétés Savantes*, tome I, Besançon, 1977.
8. A. VAUCHEZ, *Religion et société dans l'occident médiéval*, PUF, 1981.
9. Voir J. LARMAT, « La religion populaire chez Gautier de Coinci », dans *Marche Romane*, XXX, 3/4, 1980.

Des souffrances multiples seront, de même, imposées à une jeune fille d'Arras dont la vie est pourtant un modèle de fidélité à Marie. Vouée à cette dernière dès son enfance à la suite d'une vision, elle sera néanmoins mariée contre son gré par ses parents. Elle devra donc subir les assauts amoureux de son époux qui, rendu furieux par sa « froideur » et surtout par l'impossibilité physique dans laquelle il se trouve de la déflorer – conséquence évidente d'un « enchantement » de Marie –, finira par lui enfoncer un poignard dans le sexe au bout de six mois de vaines tentatives:

« Bien demi an dure la lutte.
Chascune nuit, quant il anuite,
Tous fres revient a la meslee,
Mais la porte est si fort pellee,
Si fort serree, si fort close
Qu'entrer n'i puet pour nule chose.
Une nuit est si eschaufez,
Si com l'atise li maufez,
Q'un canivet a pris li lerres,
Li omecides, li murtrieres;
Por refroidier sa grant ardure,
Dedenz la porte de nature
Fichié li a si durement
Por un petit qu'ishelement
Fors par mi outre son joel
Tuit ne li saillent li boel. » (II, Mir 27)

Ce texte, d'une grande richesse, dont il est évidemment impossible d'ignorer l'arrière plan fantasmatique et ce qu'il révèle des pulsions inconscientes de son auteur, ne nous retiendra pourtant ici que pour l'illustration spectaculaire qu'il donne de cette souffrance particulière. Cet « accident de parcours » ne fait pas mourir la jeune femme comme on pourrait le supposer, elle survit mais sa plaie s'infecte et la fait horriblement souffrir:

« Sa grans plaie si la tormente
Ne seit que puist faire ne dire.
(...)
Ne seit la lasse que puist faire.
Tant a doleur, ire et contraire
Que ne se puet du lit mouvoir,
Ainz gist adez pat estevoir. » (II, Mir 27)

Non seulement elle ne guérira pas mais elle sera bientôt frappée par une autre maladie: le mal des ardents, qui au même moment se répand dans toute la région d'Arras, ce qui la déterminera à se faire transporter à l'église Notre-Dame où ont lieu des miracles. Dès lors la narration va s'infléchir et à la description de la blessure infectée va se substituer celle des lésions que provoque le mal des ardents à un de ses seins. Ce déplacement de la chambre où souffrait la jeune

femme au sanctuaire, lieu public, est le signe d'un passage d'une douleur individuelle à une douleur collective. Au milieu de la foule, elle va occuper une place privilégiée : elle a déjà souffert dans son corps pour Marie, elle est *prédestinée*. C'est ainsi que se comprend l'agression sexuelle dont elle a été victime et qui, à priori, paraît sans rapport avec la suite du récit (10).

La maladie qui la ronge peu à peu et les souffrances abominables qu'elle endure deviennent le symbole de l'épidémie qui frappe la collectivité toute entière. La foule d'ailleurs ne s'y trompe pas qui, malgré sa répulsion, accueille la jeune fille torturée avec une certaine compassion. Elle voit dans celle-ci un exemple. Le mal qui la marque est un signe d'élection. Ce « feu d'enfer » qui la consumme prend une dimension cosmique et son corps devient un miroir où se reflète la souffrance de la multitude des ardents réfugiés dans l'église d'Arras. Véritable porte parole de ceux-ci, elle focalise leurs prières et leurs suppliques en hurlant sa douleur vers le ciel et en apostrophant brutalement Marie :

« He ! mere Dieu, virge sacree,
Ce dist la lasse, la chaitive,
Ne sueffre mais que je plus vive
A tel doleur n'a tel martire,
Car, douce dame, bien puis dire
C'ainz creature ne fu nee
Qui plus fust onques degetee
Ne plus despite que je sui.
(...)
He ! douce dame, le cuer dur
En a tu plus assez de fer
Quant tu ainsi dou feu d'enfer
Ardoir me lais pis et forcele.
(...)
As me tu, dame, deceüe ?
Et ta saintisme avisïons
Devenre ele illusïons,
Fausetez et fantomerie ? » (II, Mir 27)

Il semble d'ailleurs que cette mise en cause de l'action de Notre Dame, perçue par la jeune fille comme un scandale incompréhensible, détermine l'intervention miraculeuse. Peut-être fallait-il que « l'élue » allât jusqu'au terme de son

10. Sans rapport au plan de la cohérence narrative bien entendu. Au plan symbolique il en va tout autrement. Il est, en effet difficile de ne pas établir de rapport entre la scène du « viol » et l'étrangeté des symptômes cliniques de la maladie de la jeune fille. Le récit précise que neuf trous béants, hideux à voir, apparaissent sur un de ses seins. Ce chiffre n'est évidemment pas là par hasard et il n'est pas innocent : c'est le chiffre de la gestation. Sans vouloir à tout prix se livrer à une psychanalyse « sauvage » de cet épisode, il n'est peut-être pas téméraire d'interpréter ces marques énigmatiques comme l'inscription sur le corps de la malade d'un fantasme de grossesse. Cf. S. FREUD, « Une névrose démoniaque au XVIIe siècle » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1933.

douloureux trajet, jusqu'au désespoir et au doute. L'image des derniers instants du Christ en croix apparaît en filigrane derrière le récit, accompagnant cette reconnaissance par la créature humaine de sa totale impuissance face à la toute puissance divine: préalable nécessaire, dans bien des cas semble-t-il, à l'accomplissement du miracle (11).

Privilégiée dans la souffrance, la jeune fille le demeurera après sa guérison miraculeuse. Par la volonté de Marie, elle devient sa représentante sur terre, sorte de relique vivante qui aura le pouvoir de guérir par un baiser tous les malades qui l'approcheront. Ses épreuves successives en ont fait un objet sacré doué de pouvoirs surnaturels. Objet plutôt que personne, car tout le récit manifeste à l'évidence la totale passivité de l'héroïne.

Les transformations successives de cette dernière rappellent le schéma narratif de certains contes merveilleux conçus autour de l'itinéraire d'un personnage qui, de « héros caché » initialement deviendra « héros révélé » au cours d'un épisode final de « reconnaissance ». On est ici très proche d'un thème folklorique bien connu: celui de « l'enfant né coiffé ». Gautier de Coinci se contente d'injecter un contenu religieux et divers éléments appartenant à un vécu social facilement repérable à l'intérieur d'une structure narrative préexistante, probablement familière aux lecteurs-auditeurs à qui il destine en principe ses textes. L'événement rapporté trouve son authenticité d'être inscrit dans une réalité extra-textuelle proche de ses contemporains: le mal des ardents sévit encore de façon endémique dans le nord de la France et Arras est un lieu de pélérinage très connu à cette époque. Ces différents éléments assurent au récit de Gautier une réception optimale.

Prétexte.

A mi-chemin de la maladie-châtiment ou de la maladie-épreuve (liées à des actants « exemplaires »: prêtre coupable, paysan blasphémateur ou vierge martyre de Marie) apparaît parfois dans les *Miracles de Nostre Dame* une maladie qu'on pourrait qualifier de « banale ». Celle qui semble frapper sans raison précise, au hasard, les êtres vivants quelle que soit leur origine sociale. Il est clair qu'au Moyen Age la maladie n'est jamais un hasard, néanmoins celle dont il sera question ici possède dans l'économie du récit un statut qui la différencie des deux précédentes. Son origine n'est pas signifiante, la narration n'en dit rien. Sa présence seule est la condition nécessaire et suffisante à la mise en place du récit.

11. Voir sur ce point B. CAZELLES, *La faiblesse chez Gautier de Coinci*, Stanford, 1978.

Une fois de plus, les actants se situent aux deux extrémités de la hiérarchie sociale: un moine, des paysans. Au-delà des analogies apparentes – la maladie annule les différences – un traitement narratif riche en différences. Indétermination, atemporalité pour le récit du moine; ancrage dans la réalité sociale, précisions géographiques et chronologiques pour ceux de Gondrée et du paysan de Jouy. Un point commun: aucun de ces trois personnages n'a, dans le récit, commis de faute susceptible de lui valoir une punition divine. Le moine mène une vie exemplaire:

« Un moignes fu ça en arrière
Qui mout amoit et tenoit chiere
Et mout avoit en grant memoire
La douce mere au roi de gloire.
Devotement et de bon cuer,
Chantoit et travailloit en cuer,
Mais ja n'eüst tant travillié
Ne tant chanté ne tant villié
Jor et nuit après le couvent
Ne demorast assez souvent
Toz seus en une chapele
Ou une ymage avoit mout bele
De ma dame saite Marie. » (I, Mir 40)

Le paysan de Jouy et la malheureuse Gondrée sont déjà malades quand s'ouvre le récit. Différences aussi dans les symptômes visibles de leurs maladies. Le moine est atteint à la face, comme Gondrée, mais si la maladie du premier est plus difficile à identifier, la maladie de la seconde ne fait aucun doute: il s'agit du mal des ardents, explicitement désigné dans le récit par l'expression « feu d'enfer ». Quant à Robert le paysan il voit sa jambe et son pied, atteints d'une sorte de gangrène, se décomposer peu à peu.

« N'a pas geü mout longuement
Quant en la gorge li relieve
Uns reancles qui mout li grieve
Et qui reancle si griément
Que bien vos puis dire briément
Parler ne peut n'un seul mot dire.
(...)
Hideus et lais est com uns mostres.
Tot le vis a covert de blostres,
De grans boeces et de grans cleus
Et si a tant plaies et treus
Qu'il put ausi com une sette. » (I, Mir 40)

« D'Audignicort vint une fame
Paumes batant a Nostre Dame,
Qui apelee estoit Gondrée.

Ou vis par ert si esfondree
Dou feu d'enfer par si grant rage
Qu'ele n'avoit point de visage
Ne se n'avoit ne nez ne bouche.
(...)
Des le menton dusques es ielz
De char n'avoit mye plain piuz.
Les gencives desqu'as oreilles
Nues avoit et descouvertes. » (II, Mir 24)

« Le piet avoit a tel meschief
Et la jambe si boursouflee,
Si vessiee, si enflee,
Si plainne de treuz et de plaies
Qu'il i avoit, ce croy, de naies
Et d'estoupes demi gyron. » (II, Mir 25)

Nouvelles différences: le sort que leur réserve le récit reflétera, là encore, leur position sociale. Le moine repose dans le calme de sa cellule, veillé par ses compagnons; Gondrée et Robert vagabondent entre leur village et Soissons, objets de répulsion et de railleries, chassés du sanctuaire où ils avaient cru pouvoir se réfugier. La première, qui terrorise les enfants de Soissons, essaie de dissimuler ses lésions sous un linge. La communauté villageoise la rejette et elle devient un objet de honte pour son mari. Traitement symétrique pour Robert, repoussé par son épouse, à la fois parce qu'il ne peut plus travailler et nourrir sa famille – sa jambe était son « outil de travail » – et parce qu'il dégage une odeur insupportable. La maladie exclut ceux qu'elle frappe de la communauté des bien portants; elle est signe d'un désordre inacceptable (12). Une partie importante de ces deux récits est d'ailleurs consacrée à décrire les tribulations des malades. Insistance probablement destinée à frapper les lecteurs et les auditeurs, mais aussi mise en évidence de la confiance inaltérable de Robert et de Gondrée dans la bienveillance de Notre Dame et dans les reliques de Soissons. Sur ce dernier point il n'est pas inutile de signaler l'existence d'une brochure que faisaient circuler les moins de Saint-Médard – dépliant publicitaire avant la lettre ! – vantant les pouvoirs surnaturels de leurs reliques (13). D'autre part, Gautier utilise ces descriptions pour stigmatiser l'attitude de ceux qui conspuent les deux malades et l'opposer à celle qui consiste à les accueillir de façon bienveillante et charitable malgré leur aspect. Or, cette prise de position contraste avec l'attitude traditionnelle de l'époque

12. « Dans ce monde où la maladie et l'infirmité sont tenus pour les signes extérieurs du péché, ceux qui en sont frappés sont maudits par Dieu donc par les hommes. » J. LE GOFF dans *La civilisation de l'Occident Médiéval*, Arthaud, Paris, 1964, p. 394.
13. Cf. M.D. MIREUX, op. cit.

vis à vis de la maladie. Le rejet du malade étant chose tout à fait normale. La condamnation de Gautier peut se lire comme le signe d'une importante modification du regard porté sur celle-ci.

« Les douces genz as piteuz cuers
Ausi com s'ele fust leurs suers
Piteusement a li parloient
Et leurs aumosnes i faisoient,
Mais li felon as felonz cuers
Tout ausi la chaçoient huers
Com un waignon de leurs maisonz.
Friteriez et desraisons
Les froites genz mout li faisoient. »... (II, Mir 24)

Cette opposition entre « piteuz cuers » et « felonz cuers » signale l'émergence d'une conception autre de la maladie qui ne l'assimilerait plus automatiquement à la conséquence visible d'une faute commise ou d'un péché secret. On peut être malade et innocent. Le moine exemplaire, Gondrée et Robert, simples paysans, le sont assurément. Le glissement est important qui considère que, dans certains cas, la maladie peut être un *phénomène naturel* et non une malédiction de Dieu. Robert et Gondrée peuvent s'interpréter comme les figures nouvelles de cette notion de « prochain » qui se met en place à la même époque, accompagnée d'un sentiment naissant de compassion à l'égard des marginaux de la société: malades bien sûr mais aussi prostituées, pauvres ou errants (14). Ce sentiment, produit des transformations sociales, lié à l'essor d'une culture urbaine, installe la vertu de charité parmi les moyens de rédemption possibles pour des hommes vivants dans le siècle tout en cherchant à n'y pas perdre leur âme. Mais, plus encore, c'est l'image de la souffrance qui se modifie. Le discours traditionnel de la religion pour expliquer celle-ci tend à se révéler dans bien des cas inopérant et peu crédible. La maladie frappe aussi bien le juste que le pécheur: il faut bien composer avec cette évidence. Comme l'affirme justement P.M. Spangenberg: « si le péché est inévitable, la douleur l'est de même » (15). Le développement et la valorisation de la vie séculaire « banalisent » en quelque sorte ceux-ci.

14. Cf. A. VAUCHEZ, op. cit.

15. P.M. SPANGENBERG, « Transformations du savoir et ambivalences fonctionnelles. Aspects de la fascination hagiographique chez Gautier de Coinci » dans *Médiévales*, N° 2, Mai 1982.

Guérisons.

L'aboutissement de tous ces récits est, on s'en doute, identique: les corps malades sont guéris. Ils recouvrent leur intégrité physique et même, comme le souligne le texte, deviennent plus sains, plus alertes, plus beaux qu'avant:

« Plus haliegre se trueve assez
C'onques n'avoit devant esté. » (I, Mir 17)

« Ce dist chacuns qu'il li est vis
Qu'il a assez plus cler le vis,
Plus bel, plus net et plus plaisant
C'onques n'avoit eü devant. » (I, Mir 40)

« Cil qui la viennent esgarder
Et de bien pres weillent garder
Dïent de la moytie si bele
N'est la viez chars com la novele,
Si plaisanz d'assez ne si josne. » (II, Mir 24)

« Quant ele sent qu'ele est garie
Et que plus est haliegre et sainne
Que n'est poissons qui noe en Sainne,
(...)
La mere Dieu bien i ouvra:
Cele meïsme recouvra
Santé si tres entirement
Que si li livres ne se ment,
Plus blance fu s'arse mamele
Que ne fu l'autre et mout plus bele; » (II, Mir 27)

A cela bien sûr rien de surprenant si, comme on l'a déjà souligné, la maladie n'était présente dans les *Miracles de Nostre Dame* que pour permettre à la Vierge d'agir sur elle en l'annulant par la toute puissance de ses pouvoirs magiques. Par ailleurs la communion spirituelle avec la divinité suppose non seulement l'entière récupération des aptitudes physiques mais aussi dans une certaine mesure la beauté et la perfection corporelles. Sur les tympans des églises aussi la beauté des élus s'oppose à la laideur des damnés.

Il convient pourtant de considérer dans les récits de Gautier, non pas la maladie mais *les* maladies, même si celles-ci remplissent en fin de compte la même fonction narrative. Les moyens de les guérir diffèrent selon les personnages atteints. Si le processus thérapeutique ne varie guère: un contact direct entre le corps malade et l'objet sacré, la nature de ce dernier est fonction de l'individu qui le reçoit. Aux religieux ou aux êtres prédestinés le privilège d'une matérialisation et d'une vision de Marie, précédant une guérison opérée par elle-même; aux vilains un « tenant-lieu » de celle-ci: la relique. Il n'y a, en effet pratiquement pas d'exemples d'apparition de Notre Dame à des laïcs – sauf à

des enfants, mais ceux-ci bénéficient d'un statut particulier – et aucune apparition à des personnages appartenant aux couches inférieures de l'échelle sociale (16). Les deux termes *Notre Dame* vs *reliques* se distribuent selon l'appartenance sociale des personnages mis en scène dans les récits. En aucun cas l'intervention miraculeuse n'est susceptible de troubler l'ordre rétabli. Le lien mystique, décrit dans l'organisation narrative des Miracles, qui unit Notre Dame à ses miraculés, est un simple reflet de la réalité sociale. Et si le rapport hiérarchique qui subordonne les miraculés à la Vierge paraît être le même pour tous, les modalités de ce rapport sont remarquablement différentes selon leur position sociale.

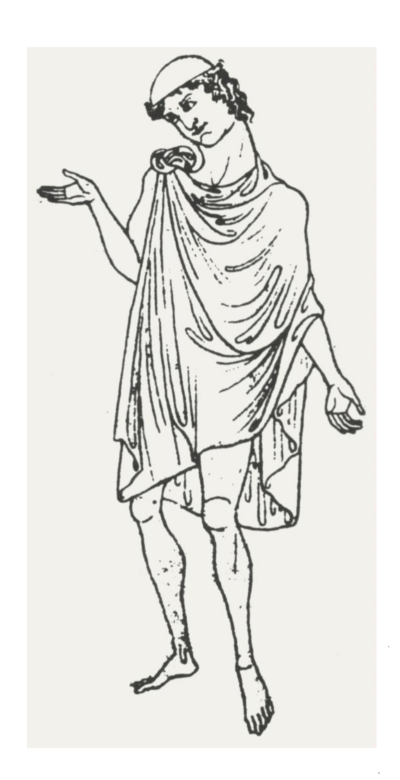
La guérison corporelle est donc, à la fois possibilité de réintégration sociale des personnages et condition nécessaire à la mise en place de cette « union mystique » avec Marie à laquelle vont se consacrer, *à la place qui est la leur*, les vivants témoignages que sont désormais les miraculés. Par ailleurs, les guérisons miraculeuses assignent au corps malade un statut pour le moins ambigu. Ce dernier apparaît dans les récits de Gautier de Coinci comme le lieu par excellence de l'intervention surnaturelle: possédé du Diable comme celui du méchant paysan ou « propriété » de Notre Dame comme celui de la jeune fille d'Arras. Signe de l'omniprésence du Malin ou marque de la toute puissance divine, il n'est plus qu'un objet, un champ de bataille où s'affrontent les puissances démoniaques et les puissances divines (17). En témoigne de façon spectaculaire la classique histoire du pélerin de Saint Jacques de Compostelle qui, trompé par le Diable, se châtre et se suicide et que Marie ressuscite au terme d'une confrontation avec les démons. Mais, prémices d'une évolution importante de la représentation médiévale de la maladie, le corps souffrant devient aussi la figure symbolique d'une participation de l'humanité aux souffrances du Christ, expiation, purification et occasion de salut (18): c'est ainsi, sans doute, qu'il faut envisager les souffrances de la veuve ou celle de Gondrée et de Robert.

16. Il y a bien apparition de Notre Dame dans les épisodes de Robert et de Gondrée mais les malades *ne voient pas* celle qui les guérit au moment où elle accomplit son miracle. Cette « cécité » se manifeste dans la narration par une absence de communication verbale entre la Vierge et ses miraculés. Le discours direct fonctionne en effet comme un signal et sans doute comme une sorte de preuve de la vision. Son absence est ici tout à fait significative.

17. Voir l'art. de S. CASTERA, « La peau et sa pathologie. Langage du corps et reflet de la pensée médiévale » dans *Médiévales*, n° 3, Janv. 1983.

18. Cette popularisation du Christ de la passion déjà évoquée plus haut, est d'ailleurs parallèle à la promotion de Notre Dame. Et l'instrument des souffrances du fils de Dieu – la croix – qui avait valeur de symbole triomphal pour les croisés du XIe siècle, devient peu à peu un symbole d'humilité et de souffrances. Voir J. LE GOFF, op. cit., p. 204.

Si, dans l'ensemble, la maladie n'a pas dans les *Miracles de Nostre Dame* un statut particulier par rapport aux autres phénomènes sociaux susceptibles de permettre l'intervention mariale, son traitement narratif reflète bien l'ambiguïté des positions idéologiques et des mentalités médiévales de cette fin du XIIe siècle à son égard. Assurément toujours perçue comme un scandale, comme un symptôme de désordre difficilement admissible, on la voit pourtant, dans les *Miracles*, occuper des positions extrêmes qui témoignent à l'évidence d'une certaine difficulté à maintenir des options radicalement répressives à son égard. Et si l'impuissance de l'homme à agir sur les maladies qui dégradent son corps renvoie toujours leur hypothétique guérison du côté de l'intervention divine, celle de Marie « la phisicïenne », le regard qu'il porte sur elles ne condamne plus, il interroge.



Katharina HOLZERMAYR

LA MÉTAMORPHOSE DU ROI GUILLAUME

L'association de *Guillaume d'Angleterre* (1) avec les autres grands romans de Chrétien de Troyes ne semble pas soulever de problèmes, tant qu'on admet que le « Chrétien » qui se nomme dans les premiers vers, est effectivement le maître champenois. Ecrit dans la même période (la deuxième moitié du XIIe siècle), le *Roman de Guillaume* serait inspiré par le même « esprit aristocratique » (2), et E. Köhler en cite quelques passages où s'exprimerait la haine qui s'abat sur tout ce qui contrevient à l'« idéal chevaleresque » (3).

Or, la juxtaposition du *Guillaume* et d'autres romans arthuriens soulève plusieurs questions:

– Le passage d'un roi breton, mythique et légendaire (Arthur) à un personnage royal qui évoque par son titre et par son nom les rois anglo-normands (Guillaume d'Angleterre) – n'est-il pas riche de sens ?

– Que signifient les « irrégularités » formelles comme l'oscillation entre plusieurs styles ? Le roman débute comme un récit hagiographique pour se transformer graduellement en une narration qui tient et du roman d'aventures et du roman courtois.

– La transformation du roi lui-même, sa purification spirituelle, ne correspondent à aucun des modèles hagiographique, courtois et chevaleresque. Si, au début, sa « trajectoire » correspond à celle d'un martyre, il achève sa pénitence

1. Chrétien de Troyes, *Guillaume d'Angleterre, Roman du XIIe siècle*, édité par Maurice Wilmotte, Paris, Champion, 1978.

2. Cf. C. Foulon, « Les tendances aristocratiques dans le *Roman de Guillaume d'Angleterre* », in: *Romania*, 71, 1950, pp. 222-237.

3. Pour E. Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21, le *Guillaume* prendrait « recours à la doctrine de la nature pour établir une insondable différence métaphysique et biologique entre noble et roturier » exprimant ainsi l'inquiétude de la chevalerie devant « la puissante économie (résultat de l'alliance de la bourgeoisie avec la royauté) qui s'accroissait à l'époque de l'apauvrissement de la noblesse ».

en tant que marchand qui court les foires et accumule les plus étonnants profits.

Réinvesti de la dignité royale par un signe divin, il retourne sur le trône d'Angleterre en s'associant, comme plus proche conseiller, un loyal... bourgeois !

Le cadre global du récit, qui montre sous un jour valorisant les activités marchandes et bourgeoises, jette le doute sur la pertinence de l'analyse d'E. Köhler. Tout semble indiquer que le *Guillaume* fait délibérément ostentation d'un changement social qui contrevient avec une ironie mordante aux valeurs courtoises et chevaleresques – changement dont la métamorphose du roi Guillaume sert de « leitmotiv ».

L'invasion de l'univers romanesque par les nouvelles valeurs bourgeoises se joue sur la toile de fond d'une « mise-à-mort » symbolique d'un des parangons de la chevalerie – Roland (il meurt dans la personne du chevalier Gléolais qui est décrit comme le double de Roland) – après quoi Guillaume unifie, avec sa seule douceur d'esprit, l'ensemble des anciens territoires bretons.

L'ensemble de ces glissements et ruptures semble bien annoncer un changement idéologique : la substitution d'un roi autocratique et « bourgeois » aux rois chevaleresques dont le gouvernement s'appuyait sur une assemblée de pairs, infléchit sensiblement l'« esprit aristocratique » qui prédomine dans d'autres romans courtois.

Résumons, avant de les analyser, les grandes lignes de ce roman :

Le bon roi d'Angleterre, exhorté par une vision trois fois répétée, se retire, secrètement, dans l'« essil », dans une vie loin du monde. Gratienne, son épouse, qui après de longues années de vain espoir, attend la naissance d'un héritier, accompagne le héros dans le désert. Après avoir donné la vie à deux frères-jumeaux, elle est enlevée par des marchands et devient, grâce au mariage non-consommé avec le chevalier Gléolais, dame de Sorlinc ; le chevalier meurt aussitôt.

Les enfants, eux aussi, sont enlevés par des marchands qui les élèvent comme leurs propres fils ; adultes, ils abandonnent le milieu contraire à leur « nature », sont accueillis par le roi de Cathenasse qui les aime comme ses propres enfants, les instruit et les fait chevaliers. Pendant de longues années, ils livrent un combat cruel à la dame de Sorlinc, leur mère, qui refuse le mariage à leur seigneur.

Un miracle fait comprendre à Guillaume quel est le sens de ses souffrances – la purification de la « convoitise » ; renonçant à tout désir, il mène la vie d'un humble serf dans la maison d'un riche bourgeois. Pour récompenser son fidèle service, son maître lui confie tous ses biens afin qu'il puisse faire sa propre fortune ; Guillaume s'avère un aussi bon marchand qu'il était bon serviteur. A la foire de Bristol ses sujets et le nouveau roi (le neveu de Guillaume)

croient reconnaître leur roi disparu et lui témoignent leur amour; mais le héros résiste à leurs sollicitations et se retire. Un orage mène son navire à Sorlinc (Sterling), où un songe réveille son désir de la chasse; la réalisation de ce message onirique finit par réunir la famille, et le roi retourne sur le trône d'Angleterre. Après l'arrivée du bon bourgeois (son maître) dont Guillaume fait son premier conseiller, une longue scène de cour clôt le récit.

La trajectoire de la perfection.

Aux extrémités du récit, nous trouvons des « portraits » du roi fort différents. Si, au début, il s'agit d'un souverain pieux, observant toutes les règles de la dévotion et fort absorbé par les messes et les prières, à la fin, le retour, après de longues années de pénitence et de purification, le présente engagé dans des activités purement séculières. On le voit au milieu d'une cour dévouée, distribuant des dons, des récompenses et des femmes, adoubant des chevaliers, ennoblissant des bourgeois et convoquant son conseiller, répartissant les rôles et réitérant des règles de conduite.

Le roi qui, avant de suivre l'appel divin, se fiait à son chapelain plutôt qu'à la voix céleste, agit désormais de par sa propre autorité. Il « réalise » (dans le double sens du terme: comprendre et mettre en œuvre) le message du songe qui le ramène à la place qui lui est dévolue, dans son royaume, sur son trône. La main de Dieu l'ayant réinvesti dans ses anciennes fonctions, il assume ses tâches dans la cité terrestre avec une autorité qui se passe de tout recours spirituel: le chapelain-conseiller a disparu, et, guidées par un roi que ses aventures rapprochent de la sainteté, les puissances du siècle se réorganisent dans une nouvelle hiérarchie. Que s'est-il donc passé entre le départ et le retour ?

Les étapes: du martyre virtuel à la vie marchande.

Le début de sa pénitence est marqué par la volonté du héros de se racheter à la manière des martyrs, en portant atteinte à l'intégrité de son corps; afin d'empêcher la mort physique de ses fils que la mère affamée veut dévorer, il est prêt à sacrifier son propre corps – et ceci en des termes fort suggestifs:

v. 537 E acater voel le mort mon fil
E de mon car et de mon sanc...
Mangiés de me car a plenté
Car Diex me redonra santé.

Avec ces mots, il s'apprête à couper de sa cuisse la chair que la reine désirait impérativement manger. Celle-ci s'attendrit devant la charité de son époux qui ne jouira pourtant pas longtemps de sa famille: il perd d'abord Gratienne, ensuite ses fils lui sont enlevés. Dans sa pauvreté, sa « nudité » et sa solitude, il veut se saisir de la « bourse » que lui avait jetée un des ravisseurs de Gratienne; mais voilà qu'un aigle descend du ciel et lui arrache l'objet de sa « convoitise ».

Grâce à ce dernier dépouillement qui le laisse dans la plus grande misère, le héros comprend, enfin, le grand dessein de Dieu, la finalité de ses souffrances dans lesquelles il reconnaît le remède contre la misère de son âme, contre la bassesse du cœur qui cherche à amasser, à retenir avidement. Le long discours contre la « convoitise » (vv. 886-942) articule les révélations qui guideront le héros dans la bonne voie.

Si conventionnel qu'il puisse paraître par les thèmes bien connus de l'avarice stérile, des vertus du don et de la largesse, de la « dépense » qui met en circulation les biens afin que tout le monde puisse s'en réjouir –, ce discours, qui semble véhiculer tous les stéréotypes reçus dans la littérature courtoise, contient une image originale et dynamique, autour de laquelle le récit s'organise: la souffrance de Tantale, dans laquelle Guillaume reconnaît ses propres peines que lui inflige son désir plutôt qu'une force extérieure (vv. 888-918).

Ayant compris le danger qui assaille son cœur, Guillaume accepte le dur chemin de la pénitence qui est la purification de la « convoitise », et dont la première étape l'amène dans la maison d'un riche bourgeois. Cette première « station » (comme d'ailleurs toutes les suivantes) joue de manière signifiante avec la métaphore « tantalesque »: Guillaume se voit placé dans une situation parfaitement comparable à celle de Tantale: au milieu des richesses et du luxe, tous les délices semblent être à portée de main et restent pourtant inaccessibles. Son cœur est ainsi à nouveau exposé aux tentations de la « bourse », aux leurres dressés par la désir mal maîtrisé.

Mais cette étape dans la maison du bourgeois, où la résistance de son âme contre la tentation est mise à l'épreuve, représente un triomphe à partir duquel le cours des événements s'inverse: se détachant de Tantale, le héros redevient maître de son désir. Quand, après quelques années de servitude, son maître charitable et généreux lui confie ses richesses en l'invitant à rechercher sa propre fortune sur les marchés et les foires, le salut de Guillaume n'est plus en péril. Pendant les longues années de servitude et de pénitence, il a acquis une force de renoncement et une autonomie spirituelle qui le rendent apte à guider la communauté dont il aura la charge et envers laquelle le commerce et, enfin, le songe le remèneront.

Le roi souverain qu'on voit pacifier, juger et régner à la fin du récit, apparaît comme un « pater familias ». Sa fonction principale est de conduire dans la bonne voie les habitants de la cité terrestre qui, sans le secours d'un guide paternel, semblaient livrés à leurs erreurs et leurs fautes: cet aveuglement vis-à-vis du bien est comme la faiblesse principale et presque constitutive de la chevalerie qui précipite le royaume dans le chaos en se livrant à des guerres perverses; le combat matricide que mènent pendant de longues années les fils de Guillaume contre la dame de Sorlinc, en est la figure évocatrice (vv. 3040 ss.).

Réinvesti de l'autorité céleste, Guillaume ne se borne pas à réunir sa famille, mais il rétablit la paix et l'harmonie dans tout le royaume, et il s'adresse à ses sujets avec des paroles dignes d'un prélat judicieux:

v. 2924 Si mi doi fil vos on aidié (dit-il au roi de Cathenasse)
Por çou que nouri les aves,
Faire le durent, ce savés,
Mais que faire ne le deüssent
Se il la dame conneüssent;...
Quant li fix guerroie sa mere
Vers le siecle et vers Diu empire...
Vos estiés felon et loial
Car vos faisiés et bien et mal.

L'ensemble des traits négatifs attribués aux chevaliers et aux princes (Gléolais est faible et vieux, Lovel et Marin, ainsi que leur seigneur, le roi de Cathenasse, manquent de lucidité, de sagesse et de mesure), souligne la distance de ce roman par rapport à l'univers épique et courtois. La chevalerie apparaît ici comme la source principale du chaos: dépourvue du secours de son « père », du bon roi Guillaume, elle semble bien s'acheminer à sa perte, tout en entraînant le monde entier.

La scène de l'orage qui précède l'arrivée de Guillaume sur les lieux des méfaits chevaleresques, souligne explicitement la profonde inaptitude des princes et des chevaliers en ce qui concerne les tâches du gouvernement:

v. 2331 As barons puet on comparer
Les vens et le terre et le mar.
Que par eus est troblez li mondes
Si com cil vent troblent ces ondes.

Comme le navire du roi par les ondes, le royaume est mis à mal par les chevaliers. Tous les détails du récit convergent dans le sens d'une dévalorisation de la chevalerie – dévalorisation à laquelle correspond l'investissement positif des grands maudits de la littérature courtoise et chevaleresque: les bourgeois. On comprend donc pourquoi Guillaume reste dépourvu de toute allure chevaleresque, pourquoi son aventure est placée sous le signe de la vie bourgeoise et marchande. Le récit apparaît comme la proclamation de la nouvelle alliance qui lie désormais la dignité royale et la sagesse bourgeoise.

Vers une nouvelle hiérarchie.

Ce changement de l'allié explique le glissement de sens que subissent les termes « vilain » et « bourgeois » dans le *Roman de Guillaume*: étant donné que la « vilainie » s'y trouve toujours dans un rapport étroit avec la convoitise, l'avarice et la brutalité, elle devient pratiquement le pôle opposé à la « bourgeoisie » dont le représentant apparaît comme la personnification de la vertu.

Si, dans la littérature courtoise, le vilain et le bourgeois étaient réunis dans la même catégorie qui s'opposait comme pôle négatif au pôle positif constitué par les nobles (et, surtout, par les chevaliers), le *Guillaume* fait éclater ce schéma en lui substituant une nouvelle opposition:

– le bourgeois, maître doux et charitable, vertueux et désintéressé qui arrache son humble serf (Guillaume) à sa basse condition et qui brille par la sagesse avec laquelle il gère le trésor du royaume de Galvaide, s'oppose aux

– vilains, marchands avides et cruels, qui se montrent avares et égoïstes quand il s'agit d'équiper leurs fils adoptifs – Lovel et Marin, désireux de partir en quête d'aventures; prisonniers de la « convoitise », ils regrettent amèrement toute dépense qui risque de ne pas leur apporter d'enrichissement personnel.

La recherche de la perfection conduit le héros en quelque sorte du pôle négatif (de la « vilainie » qui le rend prisonnier de la « bourse ») vers le pôle positif: dans l'univers du bon bourgeois, où il commence à comprendre l'utilité du commerce. Avant de parvenir à cette lucidité, il s'agit pourtant de « mourir » à la convoitise. De manière significative, cette mort qui lui promet une nouvelle vie lui est infligée par les « vilains », les marchands avides; ce sont leurs injures qui transportent le roi symboliquement dans un au-delà d'où il ne peut revenir que grâce à son extrême humilité:

v. 956 Cil escrient: « Tués, tués
Ce vif diable, ce larron; (le roi)

Le bourgeois, au contraire, initie Guillaume à une nouvelle vie aussi bien spirituelle que matérielle. Dans l'entourage de son maître, dont la sobriété et la modestie sont les principales vertus, le héros apprend à faire bon usage des richesses et de l'argent qui se multiplient sous ses mains.

Le récit souligne que le roi ne méprise nullement les activités d'un marchand. Il s'y attache avec une application égale au zèle employé dans la lutte contre la « convoitise », et, bientôt, il est reconnu comme le meilleur marchand dans tout le pays. Même son maître s'étonne des immenses profits qu'il rapporte des marchés et des foires.

Deux passages qui semblent se faire écho à différents moments de la narration, soulignent l'unité que forment dans la personne du roi sa dignité morale

et ses qualités de marchand: au moment même où il remporte son premier triomphe sur la convoitise, quand il meurt au vice qui était le sien, ses « bourreaux », les marchands-vilains, reconnaissent en lui leur plus dangereux rival:

v. 965 C'est cil qui tous les autres *guie* (crient les vilains)
Nostre or et nostre argent espie,
S'a nos se pooit assambler,
Tost les nos cuideroit embler.

Cette crainte qui paraît absurde en face d'un pénitent qui ne cherche que sa purification, se révèle pourtant pleinement justifiée à partir du moment où Guillaume commence à courir les marchés. Car, comme le prévoyaient les vilains, Guillaume connaît si bien la tromperie (la guille), qu'il n'est jamais dupe de quelque ruse que ce soit:

v. 2264 De nule cose ne l'engaignent (= jamais ils ne le trompent)
Car bien set de cascuns avoir
Qu'il vaut et qu'il puet avoir.

L'apparente contradiction entre la nature royale et l'élévation spirituelle d'un côté, l'activité marchande et la recherche du gain de l'autre, se résout dans la correspondance biaisée entre les deux passages dont le deuxième semble renverser le premier, faisant jaillir la « pensée latente », c'est à dire l'intention qui la soutenait: la proposition du vers 2264 « ils (les vilains) n'arrivent pas à le tromper (le roi) » donne son vrai sens à la crainte exprimée par un des vilains: « (le roi est) cil qui tous les autres guie » (v. 965); « guiller » signifie également tromper, tricher en connaissance des mécanismes et lois du jeu. Le roi n'est donc pas un simple trompeur, comme le laissait entendre l'exclamation du vilain, mais double tricheur: celui qui, en trompant les trompeurs, annule la distorsion initiale. Il occupe donc la place de celui qui veille au déroulement ordonné des affaires et qui, en déjouant leurs ruses, impose aux tricheurs les justes lois du négoce.

La scène du cor (v. 2067 ss.) – l'unique transaction décrite dans le récit entier – met en valeur le fait que le talent du roi ne sert pas ses besoins et désirs personnels, mais que toute son activité de marchand vise le rétablissement d'un ordre équitable et juste. Le cor de chasse du roi – sauvé des pillages qui ravageaient le palais après la disparition du couple royal, et qui dispersaient parmi les « sergents » les derniers objets du trésor – est offert à Guillaume par un « vallet » qui veut employer la « gaain » de cette vente au profit des pauvres; le roi, renonçant à toute ruse, accepte le prix démesuré que demande le valet, il reste sourd aux réprimandes de son sergent qui lui reproche la mauvaise affaire, et verse la somme totale, sans en déduire un sou. Cette scène semble triplement significative:

– elle souligne que le roi échappe à la corruption imputée à l'activité marchande ; Guillaume ne cherche pas à « emprisonner » le gain comme le font les marchands quand ils remplissent leurs « bourses », mais il le « gaspille », c'est à dire il l'emploie au profit de la communauté et, surtout, au profit des pauvres.

– le portrait de Guillaume-marchand, remplissant la « charge » du commerce et consacrant le « gaing » en faveur des misérables, met en relief l'importance vitale des activités commerciales, qui, depuis l'éparpillement des possessions royales parmi les sergents-pilleurs, apparaît comme l'unique source de libéralités indispensables aux nécessiteux.

– enfin, cette scène souligne à nouveau l'humble renoncement du roi qui consent à acheter un objet qui lui appartient en droit.

Le cor devient ainsi un symbole plurivalent: dernier vestige de la royauté d'autrefois, il revient en tant que *marchandise* entre les mains du roi purifié – et ceci par un acte qui est à la fois de l'ordre de la récupération et du renoncement: en *achetant* le cor, il récupère l'insigne de sa royauté, tout en renonçant aux honneurs mondains, et il remplit en même temps la fonction principale d'un bon roi: la mission d'assurer le bien-être des pauvres.

Il s'acquitte ainsi furtivement de son devoir royal, sans pour autant céder aux sollicitations du « peuple » de Bristol qui a reconnu le roi disparu tant d'années auparavant. Quand son neveu – élu roi par le « peuple » après la disparition de Guillaume – lui demande son nom, il dissimule celui-ci dans une sorte de devinette dont le jeune roi – appelé « vallet », lui aussi – ne saisit pas le sens. Une dernière fois il renonce ainsi aux honneurs et à la vanité du monde, et quitte son royaume sans que les tentations aient pu provoquer la moindre envie ou le moindre regret.

S'abandonnant à nouveau à Dieu, son navire est amené, par les vents d'un orage terrible, vers le lieu de la révélation finale. Quand l'orage cesse, il se trouve près du port de Sterling – la ville où règne Gratienne et où le songe l'appelle à la chasse ; le cor qu'il sonne après avoir atteint le cerf, attire Lovel et Marin, réunissant ainsi la famille dispersée.

La scène du cor – insigne royal qui devient, en tant que *marchandise* une nouvelle source de bien-être pour la communauté – fonde ainsi le nouveau statut des activités marchandes et bourgeoises: risque de perte pour ceux qui ne maîtrisent pas leur désir, elles se révèlent non seulement bénéfiques mais indispensables au bien-être du royaume tant qu'un bon roi veille à leurs lois et règles en réprimant les machinations des vilains. A partir de l'épuisement du trésor royal par les pillages des sergents, l'activité marchande devient pratiquement le gage de la mission royale: elle représente le nouveau « trésor » inépuisable.

Une nouvelle parenté.

Le rapport « naturel » – voulu par Dieu – qui s'établit entre le royal et le bourgeois, se traduit en une série de représentations figurées.

Il s'exprime d'abord dans la « fraternité » d'âme qui lie Guillaume et son maître bourgeois. L'alliance des deux personnages à la fin du récit, transfère au niveau institutionnel leur parenté spirituelle qui se manifestait dans la droiture, la sobriété, la modestie et la largesse des héros.

Une autre élaboration de ce rapport se fait au niveau formel, dans les jeux de mots qui font apparaître les nouvelles valeurs constitutives de la royauté. Soulignant que le roi ne ment jamais, le récit lui prête des formules rusées et poétiques, qui, jouant avec l'ambiguïté des mots, répondent à la double exigence de vérité et de dissimulation/tromperie. Le langage du héros est donc en quelque sorte un « analogon » de son activité marchande, où la ruse – la « guille » – du roi ne sert qu'à rétablir la « vérité » et l'ordre originels du négoce. Il contourne donc les pièges conventionnels du métier tout comme il joue avec les conventions du langage.

Son nom lui-même véhicule cette familiarité avec la « tromperie » bénéfique et ordonnatrice ; par son identité sonore avec la « guille », « Gui » devient le signifiant de la maîtrise des règles et des lois qui commandent le monde, qui font fonctionner le langage aussi bien que le commerce. A un moment donné, ce nom s'insère dans un contexte qui intéresse par l'ambiguïté des termes dont il se compose ; le héros se dissimule devant son neveu en s'attribuant le nom suivant :

v. 2243 Sire, jai non Guis de Galvaide :
La ai jou moult warance et waide
Et bresil e alun et graine,
Dont ju taing mes dras et ma laine.

Le neveu ne comprend pas cette devinette et prend « Guis » pour le marchand qu'il est en apparence. Or, dans les deux premiers vers, chaque terme a un double sens, renvoyant en même temps à une réalité « bourgeoise » (warance, waide, bresil, alun et graine sont des teintures précieuses) et à une réalité seigneuriale et même royale : « warance » et « waide » désignent des terres relevant du droit seigneurial. Godefroy définit « waide » (wayde) comme les parties d'un bois réservées au paturage ; « warance » (waresne, garende, verene) comme le bois où seul le seigneur a le droit de chasser ou de pêcher (4).

4. Cf. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, composé par Frédéric Godefroy, Paris, 1895 (Reprint, Genève 1961), articles « Waide » et « Garene ».

Le nom que se donne Guillaume est donc aussi le titre d'un grand seigneur qui se déclare maître d'un vaste territoire (5).

Ce titre apparaît d'ailleurs comme une transformation assez évidente du titre royal avant l'« exil » :

v. 29 On l'appelle le roi Guillaume
Et moult tint en pais son royaume

v. 2243 Sire, j'ai non Guis de Galvaide :
La ai jou moult warance et waide.

Les deux formules lient par la rime le nom et le territoire.

Le rapport formel qu'établissent ces jeux de mots entre le bourgeois et le royal, se révèle comme identité effective à la fin du récit – juste au moment où le marchand Guis est accusé par les chevaliers du roi de Cathenasse (les fils de Guillaume) d'avoir violé le droit de la chasse de leur seigneur ; menacé de la mort, Guillaume révèle sa royauté (c'est à dire, son droit de chasser) en répondant majestueusement :

v. 2765 Signor, moult malvaise œuvre
En moi ocirre feriés.
Car un roi ocis ariés.
– Un roi ? – Voirs. – Dont ? – D'Angleterre.

La seigneurie du roi s'étend aussi bien sur les terres que sur les affaires marchandes ; mais ces condensations ne renvoient pas à une identité ontologique. Guillaume n'est pas réellement marchand, tout comme il n'est pas réellement né en « Galvaide » ; les deux termes renvoient à une identité et une origine symboliques : Galvaide évoque l'univers arthurien : « Li larges roi de Gavoie », oncle d'Erec (*Erec et Enide*) règne dans ce territoire aux confins assez vagues, situé soit à proximité du Pays de Galles, soit à l'intérieur des frontières de ce dernier. Tout se passe comme si Guillaume retournait dans ce pays de la royauté mythique de l'Angleterre, afin d'y faire l'« apprentissage » – spirituel et pratique – de l'art de gouverner. Par une fine ironie, ce royaume est dépouillé de chevaliers, mais calme et prospère grâce à la sagesse du riche bour-

5. Cette prérogative fait évidemment penser aux rois d'Angleterre dont on sait qu'ils insistaient jalousement sur leurs droits concernant les forêts. Précisément pendant les années soixante du douzième siècle, Henri II fait entrer en vigueur une législation particulièrement rigoureuse et sévère concernant les infractions à ces prérogatives royales. Cf. H.G. Richardson et G.O. Sayles, *The Governance of Medieval England from the Conquest to Magna Carta*, Edimburgh, 1964. Contrairement à certaines sources qui datent plus tardivement les « assises de la forêt » (Roger de Howden, *Gesta regis Henrici*), les auteurs datent les « prima assisa » autour de 1166 : elles visent la réintroduction d'anciennes lois (Henri I) qui rétablissent la souveraineté royale sur les forêts, impliquant une juridiction extrêmement sévère ; des infractions devaient être punies « by loss of eyes and testicles ».

geois. Guillaume y trouve donc l'essence de la royauté sous une nouvelle forme qui lui permet de réunifier les territoires morcellés de l'ancien royaume mythique; unification paisible et véritablement royale, Guillaume se passe de toute violence guerrière et obtient la soumission de ses « fils » (le chevalier et le roi de Cathenasse) grâce au poids de sa parole.

Il réunit merveilleusement les principes de l'ancien et d'une nouvelle royauté, promettant ainsi le bonheur et le salut.

L'union indissociable de l'autorité spirituelle et de l'autorité temporelle (on dirait presque matérielle) dans la personne du roi, condamne à une soumission filiale la chevalerie dont la fonction apparaît ici aussi précaire et compromettante que celle des marchands et roturiers. L'ironie cynique du *Roman de Guillaume* semble parfaitement apte à susciter, auprès d'une noblesse chevaleresque en déclin, des cauchemars ou des ressentiments hargneux; mais elle ne permet certainement pas l'intégration de cette œuvre dans le doux fantasme d'un « idéal chevaleresque ».



Alain BOUREAU

LE PRÊCHEUR ET LES MARCHANDS

ORDRE DIVIN ET DÉSORDRES DU SIÈCLE DANS LA CHRONIQUE DE GÊNES DE JACQUES DE VORAGINE (1297)

« L'art semble consister à emboîter le pas à la Providence. »
P. Klossowski.

En 1297, un an avant sa mort, l'archevêque de Gênes achève une Chronique de sa cité. Evénement mineur. Mince parcelle d'un savoir que répandent à profusion, au cours du Moyen Age, des milliers de chroniques, locales ou universelles, laïques ou cléricales. A Gênes, en particulier, l'ouvrage continue une tâche entreprise depuis deux siècles, poursuivie tout au long du bas Moyen Age. L'intérêt documentaire du texte se limite à la partie originale des annales (1), qui recouvre les années 1293-1297; le reste de la relation reprend la tradition antérieure jusqu'au chroniqueur précédent, un laïc, Iacopo d'Oria.

Mais cet archevêque se nomme Jacques de Voragine. La rencontre de la cité ligure et de l'illustre auteur de la *Légende dorée*, fixée dans ce texte, doit retenir l'attention de l'historien, car elle matérialise l'intersection de deux vecteurs orientés en sens contraire dans le champ politique et religieux du XIIIe siècle. Dessinés à gros traits, voici les deux acteurs de la rencontre.

1. Jacques de Voragine n'emploie pas le mot « annales »; pour désigner la série annalistique gênoise, il parle de la « chronica Janue » (au singulier), rarement des « historiae ». Les deux mots ne s'opposent pas. Sur cette terminologie, voir B. Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, p. 203-207. Je réserve le mot d'annales aux parties d'histoire locale (datées), le mot de Chronique à l'édifice total.

En 1297, Gênes connaît une extraordinaire expansion, fondée sur une belle réussite économique (2). Aux XIIe et XIIIe siècles, le grand commerce gênois se développe vers l'Orient, vers l'Espagne et l'Afrique, vers l'Europe du Nord; un capitalisme précoce et hardi s'aide de nouvelles techniques bancaires et maritimes, prestement mises au point (le contrat de change et la lettre de crédit, l'assurance maritime, les grosses nefs, etc.) (3). Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, se constitue la future « Romanie » gênoise: en 1261, le traité de Nymphée ouvre largement l'empire byzantin au commerce de la Commune; dès 1268, les marchands gênois s'installent à Péra, sur la rive occidentale du Bosphore. En 1265, Benedetto Zaccaria s'implante à Phocée, face à l'Asie Mineure. A la même époque, naissent les premiers comptoirs de Crimée (4). Gênes s'assure la primauté navale en Méditerranée en défaisant Pise à Mellora en 1284, Venise à Curzola en 1298. Ce dynamisme contraste avec la faiblesse des structures sociales et politiques de la cité, minée par plusieurs degrés de contradictions, entre une volonté d'indépendance et un constant recours à l'étranger (l'Empereur, des podestats italiens, la France, etc.), entre une aristocratie foncière arc-boutée sur ses terres et ses clans (les « albergi » Fieschi, Grimaldi, Doria, Spinola, Malaspina) et une bourgeoisie commerçante vouée à l'échange, entre les « nobili » et les « popolari » (opposition irréductible à la précédente), entre les guelfes et les gibelins, entre le désir d'un territoire et la farouche résistance des Rivières, de Monaco à Porto Venere, entre un besoin de l'Etat et une exaltation de l'individu et des clientèles. La Gênes du XIIIe siècle offre le spectacle fascinant d'un véritable laboratoire politique où les solutions s'essayent et se succèdent (consulat de notables, podestats étrangers, capitaines du peuple, dyarchie; toutes solutions compliquées par l'existence de diverses instances collectives: Anciens, Offices, abbés du peuple, etc.).

En 1292, dans cette cité sans principes, à la richesse ostentatoire (Benedetto Zaccaria appelle une de ses nefs « Divitia », « Richesse »), Jacques de Voragine accède au palais archiépiscopal; à environ 65 ans, il a passé toute sa vie (5),

2. Pour R.S. Lopez, la fin du XIIIe siècle constitue l'âge d'or de la cité. Voir ses dizaines d'articles; l'histoire gênoise est désormais bien connue grâce à l'érudition locale et internationale. Pour un aperçu d'ensemble, voir T.O. de Negri, *Storia di Genova*, Milan, 1968. Sur Gênes médiévale, voir le magnifique et savant album de L. Grossi Bianchi et E. Poleggi, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Gênes, 1980.

3. Voir E. Bach, *La cité de Gênes au XIIe siècle*, Copenhague, 1955.

4. Voir M. Balard, *La Romanie gênoise (XIIe – début XVe)*, Gênes, 1978-1979.

5. Sur la vie de Voragine, la meilleure synthèse demeure l'introduction à la monumentale édition de la *Chronique* par G. Monleone, *Iacopo Da Varagine e la sua Cronaca di Genova*, Rome, 3 vol., 1941. Je me référerai constamment à cette édition définitive en indiquant entre parenthèses la page du tome 2, qui contient le texte, que je traduis.

depuis l'adolescence, dans l'ordre mendiant des Prêcheurs. Après avoir prêché, enseigné, écrit sa *Légende dorée*, il devient, de 1267 à 1277, puis de 1281 à 1285, prieur de la province dominicaine de Lombardie (qui recouvre toute l'Italie du Nord). Pendant 18 mois, de 1283 à 1285, il gère l'ensemble de l'ordre, après la mort de Jean de Verceil. Infatigable errant (chaque année, se tient dans l'ordre un chapitre provincial ou un chapitre général, auxquels assistent les prieurs provinciaux), Jacques de Voragine fut un des grands médiateurs du XIIIe siècle: faut-il rappeler l'immense diffusion de la *Légende* (plus de 500 manuscrits) et de ses *Sermons*, écrits sans doute entre ses deux charges de prieur ? Son œuvre et son action dans l'ordre montrent en lui une adhésion aux tendances les plus conservatrices et les plus doctrinaires des Prêcheurs: lors de la grande crise de 1285, au chapitre de Verceil, il prend vigoureusement parti pour Muño de Zamora, candidat au prieuré général, récusé par le pape et la plupart des prieurs provinciaux pour son rigorisme et pour son manque de formation universitaire. La *Légende dorée*, du moins selon ce que j'ai voulu prouver ailleurs (6), présente une figuration du devenir chrétien axée sur la dominance hiérarchique d'une milice des purs au sommet d'une société chrétienne segmentée selon des degrés croissants d'efficacité salutaire.

On ne peut donc imaginer de rencontre plus étonnante que celle des citoyens gênois et de son nouvel archevêque. Il faut cependant noter une certaine convergence entre la cité ploutocrate et l'ordre mendiant, leur commun dynamisme conquérant: en 1221, au moment de sa création, la province de Lombardie comprend 8 couvents et 77 en 1277. Les dominicains accompagnent et parfois précèdent les marchands, jusqu'en la lointaine Tartarie.

Cette trop longue présentation des protagonistes de la rencontre voudrait indiquer les enjeux du récit historique rédigé par Jacques de Voragine. Comment pouvait-il raconter l'histoire de sa cité ?

– La tradition locale lui offrait la solution annaliste et patriotique, qui reposait sur l'exaltation et l'éloge de la puissance citadine. La matière et le moment s'y prêtaient admirablement, mais au prix de quel reniement pour ce mendiant sans territoire !

– Jacques de Voragine pouvait suivre le cours de sa propre œuvre en adoptant la solution encyclopédique et cléricale d'un épitomé moral d'histoire universelle restreint aux dimensions citadines. Mais l'histoire cynique de la Superbe convenait mal aux narrations exemplaires. Et pouvait-on occuper le siège archiépiscopal sans participer, ou feindre de participer au patriotisme local ?

6. Dans ma thèse de IIIe cycle, *Les formes narratives de la Légende dorée de Jacques de Voragine*, Paris, E.H.E.S.S., 1981, dactylographiée.

Voragine, on le verra, se prêtera partiellement à ces deux possibilités, mais le problème historiographique ne se pose pas nécessairement en ces termes, puisque l'archevêque a *choisi* d'écrire cette *Chronique*; dans l'annalistique gênoise, il introduit un changement majeur, quoique sans lendemain, qu'il faudra mesurer: la prise en charge par le clergé d'une tâche jusqu'alors assumée par des laïcs, notables ou scribes de l'aristocratie marchande (7). Certes, l'atmosphère contemporaine, dans la Gênes de la fin du XIIIe siècle, semble favorable à l'historiographie et au panégyrique, illustré par le poème de l'Anonyme gênois (8), mais le fait demeure: Jacques de Voragine, du fond de sa sombre doctrine fortement teintée d'eschatologie, a voulu écrire, quelques mois après son *Liber Marialis*, l'histoire de sa cité. Il faudra donc analyser une représentation du monde particulière, celle d'un dominicain austère aux prises avec un siècle des plus « débordés ». Et puis Jacques de Voragine, au début même de sa rédaction, négocie avec le Pape, les Vénitiens, avec les partis de Gênes; cette chronique tient donc aussi du commentaire de l'acteur de l'histoire et du guide pour la conduite politique. Que signifie donc l'action historiographique de Jacques de Voragine ?

I. L'ombre de la cité céleste.

A. L'exhortation générale. L'allure générale de la *Chronique* tranche sur le genre annalistique gênois; depuis le premier chroniqueur, Caffaro (milieu du XIIe siècle), les différents recueils se présentent comme de stricts récits chronologiques, menés année par année; seul le prédécesseur immédiat de Voragine, Iacopo d'Oria a prétendu à plus d'ampleur, avec un mince prologue sur la fondation et les origines de la cité. Le texte de l'archevêque, relativement long (108 folios dans le manuscrit de référence de l'édition Monleone) suit une composition complexe en douze parties, divisées en chapitres, selon une répartition tantôt topique, tantôt chronologique: les cinq premières parties traitent de l'histoire générale de la ville (fondateurs; date de la fondation; origine du nom; date de la conversion au christianisme; développement de la cité). Les parties VI à IX évoquent le pouvoir (9) séculier à Gênes, puis en toute cité

7. La *Chronique*, largement diffusée (plus de 40 manuscrits) a joué le rôle officiel de continuation des Annales de la Commune, après Iacopo d'Oria.

8. Edité par F.L. Mannucci, *L'Anonimo Genovese e la sua Raccolta di rime (sec. XIII-XIV)*, Gênes, 1904.

9. Je traduis ainsi « regimen », car le mot, dans le contexte ecclésiologique du temps a plus d'ampleur que ne le suggérerait la traduction par « administration ». Le mot mériterait une étude.

terrestre et les parties X à XII le pouvoir spirituel exercé dans la cité ligure. On reconnaît là le goût des arrangements complexes présent dans l'œuvre doctrinale et hagiographique du dominicain. La substance et l'agencement de la chronique la placent bien dans l'axe d'une visée encyclopédique et édifiante.

Dans son Prologue, l'archevêque revendique cette visée morale et édifiante : « il est toujours utile de confier à l'écriture ce qui doit permettre l'instruction des lecteurs et l'édification des auditeurs » (p. 4) (10). Le cas particulier de Gênes offre l'occasion d'une méditation plus large, dit-il à propos des parties VI à IX : « Puisque je fais mention du pouvoir (séculier) par quoi Gênes se régit et se gouverne, je vais exposer des enseignements généraux sur le pouvoir et les dirigeants, où l'on trouvera aussi une exhortation générale qui instruise les citoyens » (p. 5). La matière annalistique se trouve donc logée (parties V, XI, XII) dans les alvéoles du système didactique, comme les « exempla » dans un sermon. Semblable, sur ce point, au reste de l'œuvre du dominicain, le texte utilise et combine des matériaux préexistants (sources scripturaires, doctrinales, mythologiques, annalistiques) ; l'œuvre se présente comme une « adnotatio », une annotation de documents historiques (p. 5) connus par ailleurs ; l'auteur définit son activité comme celle d'un commentateur qui « explique » (p. 6), « expose » (« ponere », passim) ; il annote, commente, représente ce que d'autres ont inscrit, déposé, indiqué (11) ; il glose l'histoire génoise comme Hugues de Saint-Cher, « expositor » (p. 142) de l'*Ecclesiastique*, commente l'Ecriture.

En cette matière particulière et nouvelle, Jacques de Voragine demeure très proche du fond doctrinal et de la méthode scholastique qui sous-tend son œuvre depuis la *Légende dorée* ; les mêmes citations, les mêmes raisonnements réapparaissent : 167 passages de la *Chronique* proviennent des œuvres précédentes du dominicain (12). Les références (citations ou allusions) renvoient au même savoir traditionnel : sur 287 références, 130 dérivent de la Bible, 104 de la patristique (13). Seule nouveauté importante : l'utilisation fréquente (29 cas)

10. Indication précieuse sur l'utilisation de la *Chronique*, qui devait être lue publiquement, voire utilisée dans la prédication. Il ne me semble pas qu'on puisse réduire ces auditeurs au cercle de notables à qui Caffaro lit son texte en 1152 (voir *Annali Genovesi di Caffaro e de suoi continuatori*, L.T. Belgrano ed., Rome, 1890, vol. 1, p. 3). Il s'agissait alors pour ce personnage prestigieux de la Commune, de faire approuver par ses pairs un acte politique.

11. Opposition entre « ostendere » et « conscribere » (p. 90), entre « ponere » et « scribere/conscribere » (p. 84 et 248).

12. 39 passages viennent de la *Légende*, 17 des Sermons de sanctis, 83 des sermons de tempore, 18 des sermons de Carême, 7 du *Liber Marialis*, 3 des autres œuvres.

13. Une comparaison avec la corpus de la *Légende* fait apparaître une grande stabilité. Voir ma thèse p. 72-79.

d'auteurs païens antiques (14). Même au contact du siècle, l'univers doctrinal de Jacques de Voragine garde son homogénéité ; la *Chronique* relève bien de l'encyclopédisme dominicain des *Specula* de Vincent de Beauvais : au fil du récit, elle offre au lecteur un traité moral et politique sur le pouvoir public, conjugal et domestique (parties VII à IX), de nombreuses digressions de longueurs et d'objets variés (au hasard du texte : sur l'office grégorien, p. 266 ; sur les anges vengeurs, p. 249 ; sur les images, p. 259 ; sur les pouvoirs de la prière en temps de guerre, p. 282 ; sur la généalogie de la famille de Toscane, p. 290 ; sur le jugement de Pâris, p. 21, sur le savoir des démons, p. 60 ; sur l'origine des croyances païennes, p. 19, etc.). La dispersion n'est qu'apparente ; l'unité de ces digressions se fait autour d'une histoire du salut, rapportée à l'un des cantons de la prédication, la cité gênoise. L'histoire universelle, tirée de la Bible, de la mythologie gréco-romaine, des annales romaines, puis chrétiennes explique la nécessité du fait urbain et du développement gênois qu'illustrent les chroniqueurs locaux. Le traité politique, les digressions donnent donc les moyens d'atteindre les fins désignées et dessinées par l'histoire universelle. Cette dimension apologétique fut bien comprise des premiers lecteurs, puisque l'un des manuscrits (N dans la classification de Monleone) signale en marge les « exempla » à extraire du texte et qu'un autre (manuscrit B) fait suivre l'œuvre de Voragine d'une table alphabétique des arguments moraux, compilée sur le modèle des *Tabulae Exemplorum* : les entrées lexicales renvoient à une utilisation essentiellement doctrinale et homilétique (Avaritia, Avarus, Ambitiosus, etc.).

Les méthodes d'exposition relèvent des techniques familières à Jacques de Voragine, celles de la scholastique ancienne de l'école de Saint-Victor ; il s'agit toujours de prouver par les autorités et la raison (« per auctoritatem et rationem », p. 67), ou encore par les exempla (p. 174, 200). Les textes qui font autorité fournissent l'armature d'une exposition par « distinction » des éléments de la phrase (voir, par exemple, le commentaire ternaire du verset de Daniel : « Il dénombra, pesa et divisa », p. 139). Le principe majeur de cette rhétorique repose sur la division des matières selon les mots du texte et selon l'ordre des raisons (causes, principes, moments, genres, etc.) ; ainsi, dans la partie IX, Voragine pose que « les enfants doivent se conduire avec humilité envers leurs parents parce qu'ils doivent les honorer, les servir et les aider ; les raisons en sont le précepte (divin), la dette contractée et l'instinct naturel » (p. 209). Ces premières divisions se ramifient elles-mêmes, se confortent d'analogies, de nouvelles autorités, d'exemples ou d'images. Sans entrer dans le détail de

14. Nouveauté relative pour Voragine qui semble avoir lu les auteurs antiques au moment de la rédaction des Sermons de tempore (vers 1280).

ces systèmes de division, il faut noter deux schèmes essentiels dans la scholastique de Voragine : le premier consiste à examiner un terme, une notion, une réalité sous l'aspect d'une ternarité immuable, banale et féconde, sans doute héritée d'Aristote : on considère en toute chose le début, le milieu et la fin, ou le principe, le déroulement et l'achèvement (p. 141 et 132, par exemple). Le deuxième schème paraît venir de Saint Augustin ; il s'agit de l'exploration exhaustive des propositions formées à partir de deux termes opposés (les bons anges punissent les hommes mauvais ; les mauvais anges... les hommes bons ; les bons anges... les hommes bons, etc.). Autre procédé de la raison scholastique : on interroge les mots par un recours à l'étymologie, selon la tradition issue d'Isidore de Séville ; ainsi le rôle de la cité ligure s'inscrit dans son double nom de Janua (la porte) et Genua (les genoux) ; ou bien encore, on trouve appui dans le comput universel biblique. La variété des techniques de présentation et de démonstration renvoie constamment le lecteur du monde indéterminé de l'événement à l'univers circulaire et tautologique de la raison exégétique de la première scholastique, celle du XIIe siècle, bien que le syllogisme fasse une timide apparition (nouvelle dans l'œuvre de Voragine), signe d'une adaptation certaine, mais limitée au monde des logiciens et des théologiens (p. 216 : Majeure : les Apôtres ont installé des évêques dans les villes converties ; Mineure : Gênes fut la première ville convertie en Italie ; Conclusion : Gênes reçut l'épiscopat au temps de Pierre). Autre ouverture relative dans la rhétorique apologétique : assez souvent, les autorités et les exemples proviennent d'auteurs païens de l'Antiquité ; la Chronique range les philosophes et les sages aux côtés des prophètes et des docteurs. Néanmoins, la *Chronique*, dans son dessein et sa composition, apparaît comme une œuvre de doctrine appliquée, fermée au siècle, où la matière annalistique, seconde, se laisse dominer par le souci apologétique. Le contenu doctrinal lui-même fait voir en ce texte un rameau du grand arbre augustinien de la *Cité de Dieu*.

B. La cité terrestre. En effet, la *Chronique* s'ouvre (partie I, chapitre I, p. 10 à 59) sur une théorie générale de la fondation des villes, très proche de celle que développa, aux livres XI-XIV de sa *Cité de Dieu*, Augustin, dont Voragine assombrit encore la vision, dans l'esprit d'un Grégoire VII ; en commentant les textes de la *Genèse*, Voragine montre, comme Augustin, que la ville naît du péché originel : le premier geste fondateur revient en effet à Caïn, constructeur de la première ville, Enoch (p. 11), qu'il fait prospérer par le péché d'*avarice* : « ce Caïn rassembla par la rapine les richesses des hommes et enseigna le vol à ses fils » (p. 11) ; en fondant la cité et en y concentrant la

richesse, Caïn se protège de la haine causée par le fratricide. Le second fondateur, après le déluge, Nemrod, édifie Babylone dans l'*orgueil*: « il disait que le bonheur des hommes ne provenait pas de Dieu, mais que l'homme pouvait l'acquérir par son propre mérite ». L'histoire propre de Gênes, rapportée dans les chapitres suivants de la première partie, complète de façon cohérente ce tableau de la malédiction qui pèse sur la cité terrestre dans son principe même; les matériaux narratifs changent, faute d'autorités scripturaires sur l'Italie, mais le lien entre la ville et la faute demeure. Une première génération de colons orientaux arrive après le Déluge, formée de Nemrod, « homme très cupide et avide de domination » (p. 15), pour Ravenne, de Janus (dont notre auteur ne dit rien), pour Gênes et de Saturne, héros fuyard, châtré et civilisateur (« ce Saturne apprit à faire la monnaie, les navires, les voiles et les boucliers », p. 19). La deuxième génération fuit Troie vaincue; Pâris suscite des malheurs qu'un songe prémonitoire adressé avant sa naissance à sa mère (15) ne suffit pas à écarter; répétant le geste d'Adam à l'envers, il tend la pomme de discorde vers la *Concupiscence*. On le voit, la cité italienne naît de la pratique successive des trois péchés les plus graves au Moyen Age, l'avarice, l'orgueil et la luxure. Donc, trois princes troyens (Enée, Janus, Anthénor), survivant au massacre, viennent peupler l'Italie (Padoue, l'Etrurie, Gênes). La troisième vague de colonisation de l'Italie (c'est à dire le cinquième moment dans l'histoire universelle de la ville) met en scène un dernier Janus, guère plus recommandable, puisqu'il s'agit d'un roi d'Epire, odieux à son peuple qui le chasse; ce Janus réussit à se faire déifier grâce à un stratagème mécanique (p. 30-31) qui rappelle la part de l'artifice humain dans la naissance et le développement des cités, où se forgent les faux dieux, la monnaie, les arts et la diversité des langues. La prospérité urbaine s'enracine dans le péché humain.

C. **Terreur et salut**. Chez Augustin, comme chez Jacques de Voragine, la cité ne relève pas d'une juridiction naturelle et humaine, mais d'une théologie historique du salut. La cité terrestre a été voulue par Dieu, selon le plan providentiel où elle reçoit, après l'Incarnation, l'ombre de la cité céleste. La ville s'offre comme l'enjeu et le lieu du débat entre le péché et le rachat, comme le signale la double fondation rappelée par Voragine au début de la première partie: « Dieu, qui a créé à partir du néant l'univers, construit chaque jour de nouvelles cités par le ministère des hommes et une fois qu'elles sont construites les conserve par le ministère des esprits célestes » (p. 10). Cela signifie qu'après

15. A noter que ce songe et la vaine parade des parents reprennent, sur le schéma oedipéen, l'histoire de Judas, telle qu'elle est racontée dans la *Légende dorée*.

l'Incarnation, la ville, par sa conversion, peut préfigurer la cité céleste, alors même que le péché humain a constitué la part humaine de la fondation citadine. Dans cette perspective, la cité se présente non comme une unité politique et territoriale relevant d'un droit naturel, mais comme une personne collective dont le destin se joue par rapport au choix salutaire. On retrouve là sinon la pensée propre d'Augustin, du moins l'augustinisme politique, suivant la formule de H.X. Arquillière (16). Cette vision sotériologique et non politique (au sens aristotélicien du mot) reçoit, au XIIIe siècle une interprétation nouvelle, particulièrement chez les Mendiants; pour Augustin, le terme de « civitas » signifiait à la fois l'indifférence aux formes politiques particulières (tout établissement humain collectif, cité, Empire, Etat, est une « cité » terrestre) et la perception de l'atomisation de l'Empire romain au début du Ve siècle. Chez les Mendiants, le terme retrouve une actualité précise au moment où l'urbanisation de l'Europe désigne les villes comme un lieu nouveau où doit s'effectuer la nouvelle mission apostolique. Pour Voragine, dominicain et archevêque, l'unité humaine de la cité reproduit, à l'approche des Temps Derniers, la communauté primitive de la première prédication; la cité, autour de ses pasteurs, recevra le salut de la nouvelle et dernière prédication. La cité n'est pas un lieu, mais un temps. On comprend alors le sens de la composition de la *Chronique*, qui suit le modèle biographique de la Vie d'un saint: la première partie, sur les fondateurs, la seconde sur la date de fondation, la troisième sur le nom de la cité, renvoient aux premières phrases d'une légende qui relate les origines (souvent païennes, ou du moins mondaines) du saint avant de rapporter sa conversion (partie IV), puis le développement de sa spiritualité propre (partie V de la *Chronique*, qui se déroule en trois phases – début, développement et perfection –, formule qui rend compte de tout schéma biographique légendaire; cette partie, même lorsqu'elle narre des événements, ne fait que signaler un destin exceptionnel; il s'agit de marquer une élection obtenue par quatre « œuvres magnifiques » – p. 84). Les parties VI-IX (sur le pouvoir séculier) et X-XII (sur le pouvoir spirituel), au-delà de la lettre des titres, évoquent l'une le sommaire des qualités majeures du saint, l'autre l'abrégé des actes et des miracles qui concluent une légende. Il serait erroné de voir dans cette construction quasi-hagiographique une simple flagornerie à l'égard de Gênes. Il s'agit plutôt d'une vision idéale, théorique du processus salvateur qui peut et doit affecter tout établissement humain après l'Incarnation. Le développement et la perfection de Gênes ne se comprennent pas selon

16. H.X. Arquillière, *L'Augustinisme politique. Essai sur la formation des théories politiques du Moyen Age*, Paris, 1955 (1935).

des valeurs séculières, mais selon les degrés d'un amendement spirituel marqué par l'accession de la cité à l'archiépiscopat. L'armature spirituelle de la cité (conversion, actes pieux, archiépiscopat) fournit un modèle qui doit guider le citoyen vers le salut; la *Chronique* offre une rétrospective orientée vers le futur plus qu'une narration des événements passés.

Dès lors, on conçoit que le traité central (parties V-IX), sur le pouvoir séculier de la cité paraisse si général (la partie V traite rapidement du pouvoir civil à Gênes; les parties VI, VII, VIII, IX décrivent les devoirs des membres de la cité). La valeur essentielle du citoyen (qu'il soit « rector », conseiller, époux ou chef de famille) réside dans la Justice, dont on sait le sens évangélique et l'importance dans le christianisme médiéval. Constamment, dans la partie VI, le chef de la cité est désigné comme « rector sive judex », le chef, c'est à dire le juge. Dans le droit fil de la pensée paulinienne et augustinienne, la justice se relie à deux moyens, la Force (et son aspect politique et moral, la Terreur) et la Charité. Le chef doit avoir peur de Dieu et du châtiment céleste: « Une telle considération (celle du châtiment céleste) tiendra donc le chef dans la peur (in timore) (p. 123); « sans la crainte de Dieu, il penchera vers l'injustice. Le chef doit être puissant pour inspirer la terreur aux habitants de la cité » (p. 128-129). En effet, le chef séculier garde le troupeau des âmes; il est le chien de Dieu et du pasteur: « les bons chefs et juges sont comme les chiens de Dieu (canes Dei) qui aboient contre les loups, c'est à dire les hommes impies et injustes et sont donc tout à faire nécessaires au troupeau de Dieu » (p. 143). Jacques de Voragine se situe donc bien dans la tradition de l'augustinisme politique qui s'observe d'Augustin à Boniface VIII, en passant par Grégoire le Grand, Isidore, Alcuin et Grégoire VII; il faut citer ici le texte bien connu d'Isidore de Séville: « Les princes du siècle occupent parfois les sommets du pouvoir dans l'Eglise (c'est à dire dans la société chrétienne), afin de protéger par leur puissance la discipline ecclésiastique. Au reste, dans l'Eglise, ces pouvoirs ne seraient pas nécessaires s'ils n'imposaient par la terreur ce que les prêtres sont impuissants à faire prévaloir par la parole » (17). Les deux pouvoirs, spirituel et séculier, se complètent et s'imbriquent parfaitement; terreur et parole s'adressent aux deux natures de la créature, damnée et rachetée. La ville naît d'une fondation bonne (Dieu) et mauvaise (Caïn) et se développe sous la garde des anges et des pasteurs, qui projettent sur la terre l'ombre de la cité céleste; l'Eglise, tout et partie du peuple chrétien, spirituelle dans sa parole, doit s'armer du glaive séculier. Ainsi, le pouvoir séculier ne conserve aucune autonomie. Voragine ne fonde la cité sur aucun droit naturel de l'Etat ou de

17. *Sententiae*, livre III, chap. 51, *Patrologie latine*, tome 83, col. 733.

la société, mais sur une morale individuelle du salut. Les quatre parties théoriques de la *Chronique* (VI-IX) examinent les devoirs des citoyens selon une hiérarchie descendante sans aucune portée sociale : le chef (VI), le conseiller (VII), l'époux (VIII), le maître de maison (IX), participent, à des échelles différentes, de la même responsabilité. Chacun subit la terreur brandie au niveau supérieur et exerce sa puissance sur les niveaux inférieurs : la position au bas de la hiérarchie implique non pas une sujétion proprement sociale, mais une augmentation nécessaire du poids de la terreur subie ; ainsi la femme mariée se maintient dans la juste voie par les effets combinés de la terreur de Dieu, de son époux, du monde et des lois (p. 191). Ces quatre parties centrales de la *Chronique* offrent donc moins une théorie politique qu'un catalogue des obligations personnelles, qu'un mode de gestion de la terreur dans la cité. Ce catalogue moral, très intemporel, reprend d'ailleurs les listes de devoirs dressées par saint Paul (18). Si la justice s'arme de la terreur, elle ne peut s'animer que par l'amour et la miséricorde ; Voragine, en son traité, exige des citoyens un exercice conjoint de la puissance (potentia) et de la charité.

Cette vision essentiellement morale et ecclésiale de la cité doit se comprendre dans le temps de Voragine ; il ne s'agit pas d'une élaboration atemporelle et archaïque ; à la fin du XIIIe siècle, l'émergence de la notion laïque d'Etat, favorisée par le renforcement des institutions séculières et par les spéculations thomistes, provoque une réaction néo-augustinienne qui apparaît clairement dans la théocratie pontificale de Boniface VIII (Bulle *Unam Sanctam*, de 1302), ou dans les ouvrages de Gilles de Rome (*De ecclesiastica potestate*, 1301) et de Jacques de Viterbe (*De regimine christiano*, 1301-1302). Il est certain qu'à l'échelle gênoise aussi, la sécularisation du pouvoir civil s'affirme tout au long du XIIIe siècle, aggravée de la domination gibeline qui culmine dans la dyarchie Doria-Spinola au moment de l'archiépiscopat de Jacques de Voragine. Au XIIIe siècle, la puissance pontificale semble offrir la seule alternative théocratique à la sécularisation.

Pourtant, Jacques de Voragine ne se conduit pas en prélat guelfe, ni en sectateur de la théocratie pontificale. Les chapitres annalistiques de la *Chronique* relatent avec insistance les schismes et les discordes de Rome ; le texte se clôt sur le récit de la guerre entre les cardinaux Colonna et Boniface VIII. Certes, notre archevêque reste fidèle aux successeurs de Pierre ; mais l'autorité romaine lui paraît chancelante, par manque de « potentia » et de « terror », parfois par manque de discernement, comme dans l'épisode récent du ponti-

18. Devoirs des gens mariés : *Ephes*, V, 22 ; devoirs des parents et des enfants : *Ephes*, V, 1, *Coloss.*, II, 20 ; devoirs des maîtres des esclaves : *Ephes*, V, 1 et *Coloss.*, III, 22.

ficat de Célestin V. Le simple rôle de médiateur, en cette fin du XIIIe siècle, convient mal au pape, comme le note Voragine, lorsqu'il évoque les négociations de 1295 entre Venise et Gênes, où le saint Père semble se laisser manipuler par les diplomates vénitiens. Comment donc penser une théocratie acéphale ? En quelle Eglise se fonder, quand le trône de Pierre paraît si branlant ? Quel corps armer du glaive civil de la terreur ?

Voragine retrouve alors, fugitivement, semble-t-il, le schéma théocratique segmentaire de la *Légende dorée*, où des groupes s'opposent deux à deux en s'unissant à un niveau supérieur de la hiérarchie, contre un troisième groupe, et ainsi de suite (19). Le critère d'opposition réside non dans le rang séculier ou clérical, mais dans la force spirituelle ; les prêcheurs, conjoignant la force prédicative des apôtres, la discipline des clercs et la vertu personnelle des moines se trouvent au sommet d'une hiérarchie acéphale par principe et non par les accidents de l'histoire. On trouve dans la *Chronique* des traces discrètes de cette version voraginienne, et peut-être dominicaine (peut-on parler d'une tendance Zamora-Voragine de l'ordre, en l'absence de documents ?) de la théocratie du XIIIe siècle. Ainsi, notre auteur admire dans la République romaine sa capacité à transformer en alliés ses ennemis de la veille, en un processus indéfini d'expansion qui annonce la « dilatation » chrétienne. Il note, à la suite d'Augustin, les paroles de Caton sur la nécessité de l'opposition externe pour créer la cohésion interne : « je pense qu'il est utile à la République d'avoir des ennemis, car ils nous tiendront dans la terreur et la terreur nous maintiendra dans l'unité » (p. 43). L'emploi du mot « terreur » montre bien la leçon théocratique que Voragine pouvait tirer de l'anecdote ; il ne s'agit pas là d'une maxime de la politique naturelle, mais d'un principe qui doit instaurer un équilibre dynamique, là où les pasteurs et les chefs n'y suffisent pas. Les partis adverses, dans Gênes, s'unissent (du moins dans la *Chronique*) contre l'Empereur impie et ses complices pisans ; face aux Infidèles, aux Sarrasins, les Croisades, si souvent évoquées dans le texte, se forment par une confédération des chrétiens, une « christianitas » unie contre ce qui les unit. Cette communauté, qui peut faire penser à l'idée de « christianitas » développée, exactement à la même époque par Engelbert d'Admont dans son *De Ortu et fine Romani Imperii* (1297), trouve son fondement dans une dynamique de l'inclusion et de l'exclusion ; la terreur vient du dehors ; l'amour lève par la prédication efficace des nouveaux apôtres. Les grands pasteurs, dans la *Chronique*, ne se confondent pas avec les chefs de l'Eglise romaine ; ce sont les hommes de la

19. J'utilise ici le modèle segmentaire de l'anthropologie de E.E. Evans-Pritchard. Voir ma thèse, p. 205-206.

juste parole, les successeurs des Apôtres, les Bède, les Lanfranc, les Mendiants, dont la *Chronique* note discrètement mais continûment l'expansion efficace. Les seules circonscriptions administratives évoquées par Voragine sont les provinciae, cantons apostoliques de la première prédication, puis divisions dominicaines de la nouvelle dilatation chrétienne. En matière civile, à Gênes, la décision émane toujours, quelle que soit la forme politique du moment (traitée avec beaucoup d'indifférence par Jacques de Voragine), d'un conseil animé par des « diffinitores », terme spécifiquement dominicain, qui désignait les délégués de l'ordre chargés de préparer les décisions des chapitres provinciaux et généraux. Discrètement, obliquement, la *Chronique* construit l'horizon lointain d'une version néoapostolique de la théocratie augustinienne ; mais, au premier plan du récit, se détache une cité bien réelle et vivante. La théorie voraginienne pourra-t-elle supporter le contact des événements ?

II. L'épreuve des faits. Figures de l'illusion et du désordre.

A. La tentation nationale. J'ai évoqué plus haut le cynisme heureux de Benedetto Zaccaria. Comment Jacques de Voragine a-t-il pu administrer et raconter une cité qui s'intitule la Superbe, qui ne cesse d'attaquer ses voisins, qui joue avec la lettre des interdictions pontificales de l'usure par le biais des lettres de change, où presque tous les contrats notariaux s'achèvent sur la formule « proficuum quod Deus dederit » (le profit que Dieu voudra accorder) ?

L'épreuve des faits ne paraît guère douloureuse au début du texte (I-V). Ce début, qui forme, on l'a vu, une biographie citadine quasi hagiographique fut achevée en 1295, juste après les négociations avec Venise, par la médiation du pape, des archevêques de Venise et de Gênes. Après la neutralisation de Pise à Mellora, la concorde semble régner grâce à l'Eglise. Il paraît vraisemblable que Voragine ait alors conçu une chronique bien close, où les parties suivantes, sur les pouvoirs séculier et spirituel eussent fourni un simple complément moralo-théologique, puisque les éléments proprement annalistiques apparaissent déjà dans la cinquième partie, sous une présentation topique et non chronologique qui exalte la perfection citadine de Gênes armée contre les adversaires de l'Eglise. Les événements des XIIe et XIIIe siècles, dans cette cinquième partie illustrent par avance les principes moraux posés dans le traité des parties VI-IX: « toute cité s'engage envers Dieu, envers elle-même, envers ses amis, envers ses ennemis ; elle s'engage à honorer Dieu, à se procurer à elle-même le bien commun, à apporter consolation à ses amis, à prodiguer l'amour à ses ennemis selon la règle évangélique » (p. 84). Les trois premières visées de la cité se confondent aisément avec l'activité séculière, puisqu'il s'agit de lutter

contre les Sarrasins et contre l'Empereur, ennemis de la foi. La quatrième visée doit subir un aménagement sur lequel Voragine passe vite: « mais les hommes du monde préfèrent vaincre plutôt que de leur offrir une charité active » (p. 84). Au prix de cette concession au monde, l'archevêque peut inclure les guerres pisanes et vénitiennes dans le tableau de la perfection chrétienne des Gênois. L'ardeur toute séculière des Gênois, qui, pendant les négociations de 1295, se préparent au combat contre Venise n'appelle chez le narrateur qu'un bienveillant et pieux souhait: « Plût au Ciel que nous fussions aussi prompts à venger les injures faites au Christ que nous vengeons les nôtres. Plût au Ciel qu'un armement aussi glorieux fût tourné vers la récupération de la Terre Sainte... Mais j'espère en Dieu que nous fassions pour le Christ ce que nous paraissons n'avoir fait que pour le monde » (p. 106). La médiation de 1295 a permis à Voragine de s'associer à la cité par un *nos*, un *nostra civitas* qu'il abandonnera dans les dernières parties du texte.

En cette fin de 1295, Jacques de Voragine subit la tentation nationale. La théocratie pontificale se disqualifie dans les schismes et la faiblesse. La théocratie « milicienne », dont Voragine garde la nostalgie, a été mal accueillie dans l'ordre et n'a plus prise sur un temps où la violence du siècle atteint les nouveaux apôtres eux-mêmes: on sait que, par deux fois, Voragine faillit se faire assassiner par des dominicains: en 1290, au chapitre de Ferrare, où il s'opposait aux ordres du pape Nicolas IV et aux vœux de la majorité de l'ordre dans l'affaire Muño de Zamora, on tenta de le jeter dans un puits; en 1291, deux convers dominicains entreprirent de le tuer. Pour le médiateur de 1295, seule la puissance nouvelle de sa cité peut écarter cette violence qui pénètre l'Eglise elle-même. Gênes apparaît alors comme un asile de calme et de vertu; elle pratique collectivement la charité, comme le proclame son nom de Genua, dérivé du mot « genou », qui désigne l'articulation corporelle de la miséricorde: « C'est donc à juste titre que notre cité est appelée Genua, c'est à dire miséricorde, parce qu'en elle s'illustrent toutes les œuvres de charité. En effet, là se nourrissent les affamés, là se désaltèrent les assoifés, là se vêtent les dénudés, là reçoivent hospitalité les pélerins, là sont visités et soulagés les malades, là les captifs obtiennent bienfaits et aumônes » (p. 58). Voragine note scrupuleusement les efforts de Gênes vers la vertu chrétienne et l'accueil généraux offert aux différents papes persécutés par les schismatiques ou les Empereurs, ou aux Flagellants venus de toutes parts. Les hérétiques n'ont jamais pu s'y implanter alors qu'ils pullulent dans le siècle: « bien que nombre de cités lombardes, fort voisines de Gênes, aient été corrompues par la dépravation hérétique, cependant la cité de Gênes a pu conserver intacte la pureté de sa foi » (p. 77), grâce à une vigilance particulière de ses chefs et de ses pasteurs: « s'il arrive que des

hérétiques viennent à Gênes, de Lombardie ou d'ailleurs, dès qu'on le sait, ils sont arrêtés et livrés aux flammes » (p. 77).

La tentation paraît donc grande de confondre la force instrumentale et la réalité nationale. Cette tentation momentanée apparaît dans certains éclats proprement patriotiques et particularistes de la cinquième partie. Ainsi, l'archevêque vante-t-il les Gênois d'avoir su remplacer les marins lombards par des Ligures avec un souverain mépris pour ces Lombards paysans inaptes à la mer : « l'estomac malade et la tête douloureuse, ils préfèrent émettre des plaintes geignardes plutôt que de lancer de fougueux cris contre l'adversaire » (p. 96). Plus loin, l'archevêque stigmatise la lâcheté des Milanais, qui se soumettent vilement à l'Empereur. A l'opposé, les Gênois, hardis, vifs, téméraires, s'animent d'un « zèle patriotique » (çelo patrie, p. 97).

Dans le monde chrétien du XIIIe siècle, après les croisades victorieuses, Voragine perçoit autrui non plus comme un segment complémentaire mais comme un ennemi multiforme. Face à l'autre, la négativité absolue succède à la dialectique instauratrice. Sans cesse, malgré les négociations et les croisades, Venise, Pise et l'Empereur encerclent Gênes. Les alliances douteuses, vite défaites, caricaturent l'idée de Christianitas. En 1295, toute l'Italie, soulevée par Venise, menace Gênes en faisant retentir « le fracas des armes et les clameurs des peuples sans raison » (p. 100). La cité ligure, encerclée, « fara da se » ; elle se referme avec hauteur : « ne se souciant de faire alliance avec quiconque, ni de louer les services de guerriers ou de marins, ni de mendier (« mandicare » : étonnant emploi péjoratif chez un dominicain !) de l'aide à quiconque, sachant qu'ils se suffisent à eux-mêmes pour résister à l'ennemi... » (p. 101, ô orgueil de Nemrod !). La jubilation patriotique atteint son comble lorsque le narrateur en vient à inverser littéralement ses propres valeurs religieuses : au moment de la menace vénitienne, « tous sont remplis d'une immense exultation ; tous se préparaient au combat comme s'ils s'apprêtaient à diviser un butin, à courir trouver des trésors, ou bien à s'apprêter pour des noces » (p. 105). On s'étonnera d'une telle mesure laudative du zèle patriotique à l'aune joyeuse de l'avidité et de la concupiscence ! Les Gênois, « lions féroces » (p. 87), se battent « virilement » (p. 91, 101, 160). Au sommet de sa carrière, l'archevêque se laisse aller à l'enthousiasme patriotique ; sa doctrine se territorialise ; mais la tourmente du siècle n'épargne pas la cité maritime devenue un instant un céleste lieu terrestre.

B. Retour du désordre. Entre 1295 et 1297, le cours des événements et notamment la rupture des négociations, défaite de l'Eglise et les batailles navales, défaites de Gênes, contraignent Voragine à une révision de sa narra-

tion. Il rédige alors les trois dernières parties de sa *Chronique*, qui se gonflent démesurément (40 folios sur 108) d'un récit purement annalistique, où se lisent à nouveau les grands faits glorieux de la cité, déjà narrés à la cinquième partie, non plus sertis dans la construction hagiographique, mais mêlés à la gangue humaine de la triste succession temporelle, alors même que ces événements prennent place dans la chronologie épiscopale et archiépiscopale. La contingence a transformé l'hagiographe en historien. Pourtant, Voragine tente une dernière fois de se réconcilier avec le siècle dans les dernières pages de la *Chronique*. A défaut de la paix extérieure, il exalte la concorde interne et raconte alors, au moment d'achever son texte, ce qu'il avait omis dans la cinquième partie, les événements gênois immédiatement antérieurs aux négociations de l'été 1295 : « en janvier 1295, fut conclue une paix générale et universelle dans la cité de Gênes entre ceux qui se nommaient Mascarati ou Gibelins et ceux qui se nommaient Rampini ou Guelfes... par la grâce du Sauveur, tous furent contraints à la paix et à la concorde de sorte que fut réalisée une seule société, une seule fraternité, un seul corps... et, au cours de l'assemblée publique où la paix fut jurée, nous avons présenté la parole de Dieu, revêtu des insignes pontificaux, et là, avec notre clergé, accompagné de quatre dignitaires mitrés, parmi les évêques et les abbés, nous avons chanté d'une voix vigoureuse le *Te Deum* ; après avoir partagé un repas, suivi de toute la milice, vêtu des insignes pontificaux, nous avons chevauché un palefroi caparaçonné, par toute la cité, heureux et radieux, distribuant à tous la bénédiction de Dieu et la nôtre, rendant grâce à Dieu » (p. 409-410). Mais, las ! le dernier folio rompt avec cette vision pacifiée : la discorde interne reprend de plus belle et, douloureux symbole final, des Gênois incendient la cathédrale San Lorenzo et le palais archiépiscopal. Venise, en 1296-1297, vainc à plusieurs reprises les flottes gênoises et détruit Péra et Phocée. Au même moment, les Colonna « tant laïcs que clercs » (p. 414) se rebellent militairement contre Boniface VIII. La direction pastorale, et même la simple médiation archiépiscopale ont échoué. Mais avant même cette terrible page finale, le siècle apparaît, dans les dernières parties de la *Chronique* comme le lieu d'un désordre, où la cité céleste ne peut plus projeter son ombre. L'édifice théocratique des premières parties se lézarde ; l'histoire tombe dans la « diversitas », distorsion, contorsion et convulsion de la cité. Le temps s'écoule dans l'indétermination ; aux constructions rigoureuses des premières parties succède une accumulation amorphe de dates, d'épisodes lâchement reliés par quelques formules : « en ce temps-là », « au temps de cet archevêque... ». Après le chemin ascendant qui conduisait en trois étapes à la perfection terrestre (l'archiépiscopat), la cité emprunte la pente descendante de la dégénérescence, toujours ternairement décrite ; l'image de la décrépitude

remplace celle de la maturation. Voragine prend alors le ton lugubre du prophète : « Aujourd'hui, l'iniquité abonde chez les sujets et la charité se refroidit chez les prélats : nombreux en effet sont les chefs et les prélats qui sont brûlants au début de leur charge, tièdes en son milieu et froids à la fin » (p. 141). Ça et là, la procession des temps se double d'une décadence : les hommes s'abandonnent au luxe et à la dépravation (p. 163), les femmes à la licence. L'accroissement matériel de la cité se fait en raison inverse de son progrès moral : « nos modernes concitoyens sont plus riches en armes, en chevaux, en personnes et en biens que les anciens ; et pourtant nos concitoyens antiques gouvernaient souvent mieux la République que les modernes... entre des richesses excessives, le bien public périclite » (p. 179).

Dans le récit annalistique des deux dernières parties, les malheurs se répètent cycliquement : rebellions des cités ligures (Vintimille, Savone), agressions des voisins (Pise, Venise), schismes, troubles internes, Gênes entre alors dans l'univers de la « guerra » (ce terme italien, si typique de la discorde civile et régionale appparaît deux fois dans la *Chronique*). Depuis le sommet atteint par l'accession de Gênes au statut archiépiscopal en 1133, le mal l'emporte sur le bien. Prenons l'exemple des années 1221-1222 (p. 373-374) : une grave controverse s'élève entre l'archevêque et la Commune de Gênes ; les citoyens de Vintimille se rebellent ; le mal peut se déguiser sous les apparences du bien, puisqu'arrive à Gênes en 1222 la Croisade des Enfants, vaine agitation (« négocium »), fondée sur la légèreté plus que sur la vérité. Enfin, un tremblement de terre secoue l'Italie entière. Seule consolation, en cette année-là, le dominicain Raymond de Peñafort compile son *Livre de décrétales*. Tout au long du XIIIe siècle de Voragine, les Croisades échouent. Antioche, dont la prise avait signalé, au début du siècle, l'assentiment divin aux entreprises gênoises, malgré la montée des troubles et des erreurs, tombe à nouveau dans les mains des Infidèles, « peccatis exigentibus » (« sous la pression des péchés », selon une des formules favorites de Grégoire VII). La spiritualité perd ses forces ; la papauté se déchire. Un saint homme, Célestin V (« homme d'une grande abstinence et de sainte réputation », p. 408), devient un mauvais pape, par sa simplicité même, qui n'est plus de mise dans un siècle de fer : « bien qu'il agît ainsi sans malice, mais plutôt par simplicité, ses actions faisaient subir un grand dommage à l'Eglise » (p. 408).

III. En quête d'ordres nouveaux.

Comment penser le désordre après tant de défaites ? Le siècle condamne les théocraties et corrompt les nations. Jacques de Voragine, au crépuscule de sa

vie, ne renonce pas à l'ordre chrétien; il le cherche ailleurs. On discerne, dans certaines inflexions du récit, une tentative pour dépasser et l'ordre périmé et le désordre intolérable. Entendons-nous: il ne s'agit pas ici de faire surgir miraculeusement le secret de théories tenues en réserve par Voragine, mais de voir comment l'infatigable médiateur a pu assembler les débris doctrinaux de son temps pour donner désespérément sens à son œuvre et à sa charge.

A. Communitas. Le siècle, donc, manifeste ses divisions et ses discordes; dans le repli citadin, la prospérité solaire chasse l'ombre de la cité céleste. Demeure la communauté chrétienne restreinte à l'archidiocèse. A l'accroissement convulsif de la cité séculière, enrayé par les combats et les défaites s'oppose la calme dilatation de l'Eglise ligure. Il faut rappeler que l'essentiel du contenu annalistique de la *Chronique* s'insère dans les parties XI et XII, sur le pouvoir spirituel, c'est à dire épiscopal et archiépiscopal. L'histoire de Gênes commence avec le premier évêque connu, Valentin, et se poursuit jusqu'au moment de la rédaction de l'ouvrage par le dernier achevêque en date, Voragine. La datation des événements se réfère exclusivement (hors des dates chiffrées) au temps archiépiscopal (« tempore autem hujus archiepiscopi »...). La seule continuité, dans la diversité de l'histoire citadine, repose sur les prélats qui, régulièrement, élargissent le patrimoine de l'Eglise et accroissent le culte des reliques locales. Voragine note scrupuleusement toutes les dotations et les privilèges ecclésiastiques. La grande date de la *Chronique* demeure 1133, moment d'accession au statut « sublime », l'archiépiscopat (p. 215); par deux fois, Voragine donne le détail complet des suffragants de Gênes; mais il ne s'agit pas ici de « vanagloria ». Dans l'histoire italienne, comme dans la *Chronique*, l'événement paraît essentiel; l'archevêque ne parle pas de l'enjeu territorial, mais il faut savoir qu'il y allait du contrôle territorial de la Sardaigne. Au XIIe siècle, l'épiscopat génois constituait encore une puissance féodale réelle; les suffragants sardes, convoités aussi par la grande rivale, Pise, devaient accroître le fief par la soumission d'une île capitale pour l'approvisionnement citadin et la maîtrise du commerce en mer Tyrrhénienne; dans la vision de Voragine, l'archidiocèse pouvait, théoriquement, offrir l'ossature forte de l'unité féodale ligure. En effet, la structure féodale du pays ligure, fort complexe, ne favorisait pas l'essor de la cité: Gênes, depuis la fondation de la Commune en 1097, jouait le rôle d'un vassal principal de l'Empire (ou du roi des Lombards) en Ligurie, entourée de communes secondaires, de vavasseurs, tandis que nombres de marquis, de comtes et de castelli rendaient hommage directement à l'Empire ou à d'autres vassaux impériaux. La prééminence de Gênes, constamment menacée par les mouvements d'indépendance des cités et

des marquis ligures, paraît donc encore limitée au XIIIe siècle, et contrairement aux théories de Volpe (20), la « conquête du contado » a suivi et non précédé le développement propre de la Commune. Donc, Voragine rêve archaïquement d'un « nouveau féodalisme » duel. A de nombreuses reprises, il note qu'une cité ou un seigneur rend hommage à Gênes, en versant un double tribut, à la Commune et à l'archevêque. La Commune (et non plus la « civitas », ni les « Januenses ») devient le sujet de l'histoire civile de la ville, désormais doublée d'une histoire archiépiscopale ; Voragine retrouve alors l'ancien vocabulaire ecclésiologique gélasien, fondé sur l'opposition entre l'autorité spirituelle et la puissance temporelle : « elle (= Gênes) fut digne d'être élevée au rang sublime (= l'archiépiscopat) quand elle mérita d'être exaltée à l'honneur achiépiscopal de sorte que, de même que croissait son autorité spirituelle, de même croissait sa puissance séculière » (p. 90).

Avec les termes désuets du vocabulaire féodal et gélasien, Voragine semble ici aspirer à l'institution stable qui assurera la paix civile et la prospérité gênoise, au-delà (ou en-deçà) des cohésions vénérables que la sécularisation ne permet plus. Même s'il est dangereux de projeter le futur sur le présent, on peut voir dans ce rêve « néo-féodal » l'aspiration à l'Etat, qui se dégagera, en marge des luttes de clans, quelques lustres plus tard, dans l'établissement de ce quasi-Etat gênois, qui ne disait pas son nom, la Casa San Giorgio, institution financière qui absorba, petit à petit, sans division politique, toutes les attributions de cet Etat raté, la Commune. Dans les deux cas, il s'agit d'offrir, en face d'une institution délabrée par les divisions, la force (spirituelle ici, financière là) neutre et puissante d'un lieu qui rassemble la nation gênoise (21).

Mais, là encore, la rêverie voraginienne se brise ; la faiblesse des tributs versés, par comparaison avec ceux que recevait la Commune, montre bien la décadence de la puissance archiépiscopale au XIIIe siècle. Le dernier acte connu de Voragine est une vente des biens que possédait l'archidiocèse de Gênes à San Remo. Après les déceptions de 1295, Voragine doit sentir la faiblesse politique du prélat dans une ville où l'enrichissement a détruit ou transformé les structures sociales anciennes, où l'expansion territoriale se fait plus par la colonisation directe que par la soumission féodale. Depuis le XIIIe siècle, Voragine note le patronyme de ses prédécesseurs, significatif d'une appartenance aux clans qui déchirent la ville ; il voit bien que le palais archiépiscopal, malgré sa position

20. Voir G. Volpe, *Medio Evo Italiano*, Florence, 1923.

21. Sur le statut quasi étatique de la Casa San Giorgio, voir J. Heers, *Gênes au XVe siècle*, Paris, 1971, p. 96-153. Curieusement, au début du XVIIe siècle français, on trouve le même emploi paradoxal du vocabulaire « néo-féodal » pour fonder une théorie de l'Etat absolu : voir par exemple, A. Théveneau, *Les préceptes du Roi Saint Louis*, Paris, 1627.

centrale dans la ville, se situe dans le quartier guelfe, tout près des palais Fieschi, face aux Doria (22); il ne peut manquer de se souvenir qu'en 1288, au moment de la vacance du siège, trois candidats se pressaient: un Spinola (gibelin), un Fiescho (guelfe) et un chapelain du pape. Le Médiateur élu en 1292, humble dominicain, ne se situait au-dessus des partis qu'en acceptant d'être un prélat de transition.

B. Mediatio. Autre tendance selon laquelle Voragine peut tenter de faire coïncider son destin personnel, la marche vers le salut et l'histoire de Gênes, la Médiation spirituelle. La cité est le lieu d'un passage. Dans la troisième partie (p. 54-55), une belle méditation étymologique vante Gênes comme porte (Janua), comme entrée et sortie, thème repris à propos de la statue à deux faces de Janus. Dans la partie annalistique, il note avec plaisir les passages illustres de rois, de papes, de filles de rois, de saints. De même, le pasteur, ayant perdu son pouvoir, abandonné par la puissance séculière, peut et doit conserver son autorité par sa médiation personnelle, par l'incitation à une discipline régulatrice, par une pratique doctrinale et prédicatrice. Les archevêques du XIIIe siècle construisent et améliorent les sanctuaires, amassent les reliques, rédigent les légendes. Dans la notice qu'il se consacre à la fin de la *Chronique*, Voragine retient essentiellement son activité littéraire. La culture romaine, si présente dans le traité central (et relativement nouvelle dans l'œuvre de Voragine) enseigne au prélat la vertu de la mesure, de la « temperatio », du discernement, de la tactique, de la persuasion indirecte. Voragine pressent là la formalisation et la moralisation du rôle de l'Eglise au bas Moyen Age, au-delà des combats d'arrière-garde de Boniface VIII.

C. Ambulatio. Traçons d'autres pointillés dans la *Chronique*. L'errant ne saurait se fixer au port de Gênes l'horizon de l'Eglise. Le salut se gagne au cours d'une marche, d'une avancée (« ambulatio », p. 59). Le désordre moderne ne doit pas masquer le dynamisme de la dilatation catholique. Même après 1295, Voragine maintient le plan de son texte et l'éloge initial de l'avancée vers la perfection. Parmi les désordres du siècle, la marche se poursuit, au gré des translations, des transferts de pouvoirs, des croisades, des pélerinages; voyez, par exemple, presque à la fin du texte, cette exaltation lyrique du mouvement des Flagellants: « En 1261, par toute l'Italie, se fit une Flagellation générale; en effet, grands et petits, nobles et roturiers, ayant quitté leurs vêtements, nus

22. Voir la carte des quartiers gentilices dans L. Grossi Bianchi et E. Poleggi, *op. cit.* (note 2), p. 113.

au-dessus de la ceinture, allaient processionnellement par les cités, les villes et les villages en se frappant... ils allaient donc par deux et se frappaient mutuellement (23)... ils ne sentaient pas le froid extérieur parce que l'ardeur véhémente de l'amour qui brûlait intérieurement en leur âme écartait tout froid extérieur » (p. 389-390). Comment ne pas remarquer que Voragine, là encore, annonce les temps prochains de la dévotion populaire et pénitentielle. Par la porte, par Gênes, même indigne, s'écoule le flot d'une nouvelle milice du salut... Le rythme, à peine perceptible, de ces troupes dominera un jour les fracas du désordre. L'errance reprend le vieil archevêque qui quitte en esprit le territoire sur lequel il a vainement tenté de retrouver l'ombre fuyante de la cité de Dieu.

Pourquoi lire la *Chronique de Gênes* ? Certes, l'apport documentaire et l'originalité doctrinale en paraissent fort minces. Son intérêt réside dans une tentative désespérée, inscrite dans la complexité de la composition et les contradictions du texte, pour penser un ordre nouveau dans le siècle et par l'Eglise, là où la théologie et l'ecclésiologie échouent. Voragine a entrevu les tendances de son temps (la Nation, l'Etat, la fin des théocraties, la formalisation du rôle de l'Eglise, les dévotions populaires), non par une inspiration géniale, mais par une rencontre douloureuse entre une doctrine périmée et des réalités fracassantes. L'humble dominicain, tenu à l'écart des grandes participations sociales et politiques, mais contraint d'affronter les événements, ne pouvait que méditer et raconter. Et qu'est-ce que la coexistence dans un texte de discours critique, descriptif et justificatif, sinon la marque du genre utopique (24) ? Qu'est-ce qu'une conscience des « corsi e recorsi » (Vico) de l'événement, sinon l'annonce lointaine d'une philosophie de l'histoire ? Dans l'obscure cellule de Voragine, se préparent de nouvelles façons de penser l'histoire. Jacques de Voragine, ou le Médiateur...



23. Deux par deux, comme les Apôtres et les dominicains...
24. Voir P.F. Moreau, *Le récit utopique. Droit naturel et roman de l'Etat*, Paris, 1982.

Joanna POMIAN-TURQUET

PHILIPPE DE MÉZIÈRES :

CARNAVAL ROMAIN OU RÉVOLTE DE COLA DI RIENZO ?

Le 1er tome du Songe du Vieil Pélerin de Philippe de Mézières (1) contient une longue partie consacrée exclusivement à l'Italie, où nous suivons, dans leurs pérégrinations la Reine Vérité et ses Dames, personnages centraux du Songe. Les étapes de leur itinéraire les amènent à Rome, où elles reçoivent le peuple en audience afin de statuer sur ses mœurs et sa religion. A cette occasion Philippe de Mézières décrit le peuple, la manifestation qui le conduit au palais où réside la Reine (2), et la harangue d'un délégué (3). Nous nous pencherons ici plus particulièrement sur la manifestation populaire rarement décrite dans des œuvres politiques du Bas Moyen-Age, tout en se référant à la harangue, qui mériterait une étude particulière, car elle présente des visions contradictoires et divergentes de l'histoire romaine, de l'histoire de l'Eglise et de la Papauté, et même de l'histoire de France.

Philippe de Mézières qui demeure encore fort méconnu, malgré la monumentale biographie qui lui a été consacrée (4), est un personnage intéressant dont la vie et l'œuvre permettent de bien appréhender les réalités du XIVème siècle. Né en 1327 dans une famille de petite noblesse picarde il se destine très tôt au métier des armes qui va lui permettre, dès l'âge de 18 ans de connaître les princes des pays occidentaux et de voyager beaucoup, tant en Europe qu'en Orient. Une visite des Lieux Saints fait naître en lui le dessein de reconquérir

1. MÉZIÈRES, Ph. de, *Le Songe du Vieil Pèlerin*, édité par G.W. Coopland, Cambridge, 1969.
2. Idem, p. 264.
3. Idem, pp. 265-72.
4. IORGA, N., *Philippe de Mézières, 1327-1405*, 1ère édition Paris, 1896, reprints Londres, 1973.

le royaume de Jérusalem et pendant toute sa vie il ne cesse de militer pour une nouvelle croisade. Sa carrière politique se déroule essentiellement à Chypre, durant le règne de Pierre Ier de Lusignan (1358-1369) auquel il était lié. Lorsque ce prince meurt assassiné, Philippe de Mézières se voit contraint à un long séjour à Venise (1369-1372). Après son retour à Paris il devient le précepteur du dauphin, le futur Charles VI, mais à la mort de Charles V il se retire au couvent des Célestins, où il meurt en 1405.

Au cours de sa vie très mouvementée Philippe de Mézières a eu l'occasion de se rendre dans diverses parties de l'Italie et cela à plusieurs reprises. Il connaît bien les réalités de ce pays et il y a dans le Songe des descriptions soit des états soit des villes de la Péninsule. Le tour d'Italie qu'effectue la Reine Vérité est très cohérent: ses étapes se suivent logiquement permettant de dresser une carte qui montre la progression des Dames en Italie et détermine le déroulement du récit.

Si de manière générale nous disposons d'une nombreuse documentation sur la vie de Philippe de Mézières, il y a néanmoins des périodes où on perd sa trace et des moments d'une activité si intense qu'il nous est au total impossible de constituer une chronologie qui indiquerait les dates et les lieux de ses visites successives en Italie. D'ailleurs, l'existence même d'une telle chronologie ne nous paraît pas fondamentale, pour l'analyse de la partie italienne du Songe, car le récit reflète non seulement les idées de l'auteur mais aussi celles de ceux qui lui ont été très proches. De plus, du fait de ses fonctions tant à la cour de Chypre qu'auprès du roi de France, Philippe disposait d'un large réseau de relations grâce auquel il n'a cessé de s'informer jusqu'à la fin de sa vie sur l'évolution de la situation politique sur l'échiquier européen et oriental.

Le Songe du Vieil Pèlerin est un ouvrage intéressant à plus d'un titre: c'est tout d'abord une œuvre personnelle où les emprunts directs aux écrivains contemporains ou anciens sont rares, contrairement aux traditions et habitudes de la période; c'est aussi une construction complexe qui cherche à embrasser le monde dans toute sa diversité. Fruit d'années d'expériences de Philippe de Mézières, de ses voyages, de ses rencontres avec les princes, leurs conseillers, les représentants de l'Eglise, de ses séjours à la cour française et chypriote, ou dans celles des princes italiens; le Songe fut commencé immédiatement après la proclamation de la majorité de Charles VI, en décembre 1388, et terminé entre le mois de juin et d'octobre de l'année suivante. Fort de son autorité d'ancien précepteur, Philippe de Mézières s'adresse au jeune roi pour le persuader de réaliser des actions qui doivent contribuer à sauver la Chrétienté. Il s'agit donc pour lui de mener à son terme la réforme du royaume, d'instaurer une paix définitive avec l'Angleterre, d'asseoir le leadership de la France en Europe,

de metre fin au Schisme et enfin de conduire les Chrétiens unis contre les Infidèles. C'est pour présenter au roi la déplorable situation de ses sujets et de tous les Chrétiens que l'auteur fait parcourir à la Reine Vérité les principales régions de la Terre, en en privilégiant certaines dont bien sûr, l'Italie et la France. Ce voyage permet de montrer l'étendue du mal qui a pénétré dans toutes les parties du monde et dans toutes les couches de la société.

Le Songe est donc une source très riche et composite, où on trouve tout à la fois des anecdotes véridiques sur la pêche aux harengs et des théories sur la façon de gouverner ou sur les relations entre le pouvoir spirituel et temporel. C'est un texte éminemment politique, dont les divers développements, qui peuvent parfois sembler s'écarter du sujet, servent en réalité de façon conséquente l'unique but que l'auteur s'est assigné ; ainsi la description du carnaval romain s'inscrit dans des ensembles de plus en plus vastes et permet à différents niveaux de montrer, condamner ou louer des choses tout à fait précises.

La scène qui nous intéresse particulièrement se déroule immédiatement après que la Reine et ses Dames se sont rendues au palais du Pape. « Et peu après, veez cy une grosse route de gens mal vestue, deciree et mal habituee, chaussie de vieulx houseaulx qui venoient parmi la cite de Rome sans ordre et sans mesure. (5) » La présentation que fait l'auteur de la foule est, dès le prime abord négative et suggère que nous sommes en présence d'un déplacement massif de clochards en haillons. Philippe de Mézières ne développera pas cette image mais il semble qu'elle indique sa façon de voir un rassemblement populaire. Si cette manifestation est d'emblée chargée d'un poids émotionnel si fort que la foule ne trouble pas uniquement le calme de la rue ; elle dérange en profondeur, par son existence même, l'ordre établi.

Les manifestants avaient néanmoins un semblant d'organisation, ils étaient regroupés autour d'une bannière « (...) vermeille decyree, en laquelle en une peau de belin avoit quatre lettres de forme, c'est assavoir S.P.Q.R. Et peussiez dire proprement 'veez cy la banniere et la gent de ceulx qui crucifierent nostre seigneur Jhesucrist' » (6). L'emblème sert à définir celui qu'il désigne : la bannière est donc à l'image de la foule, comme elle « decyree », et réciproquement il y a une identité entre la foule et son drapeau. Tous les deux se situent à la fois dans le passé et dans le présent qui n'en est d'ailleurs que le prolongement ; la bannière évoque la Rome antique, stigmatise son plus grand péché et charge également la foule du poids de ce crime. Nous verrons plus loin que dans le jugement, complexe, que porte Philippe de Mézières sur Rome, sur son rôle et son histoire, cet aspect du passé a un poids déterminant.

5. MÉZIÈRES, Ph. de, op. cit., p. 264.
6. Ibidem.

La foule romaine décrite par Philippe et replacée par lui d'emblée dans le temps et dans l'espace, n'est humaine qu'en partie. En effet ces gens mal vêtus et qui se déplacent sans ordre apparent « n'avoient les cors humains, mais toutes les testes avoient d'oyseaux et bestes sauvaiges » (7), dont l'auteur énumère les plus frappantes. Ici prend forme peu à peu l'image d'une foule débraillée et masquée et on ne peut pas ne pas identifier la manifestation décrite avec des réjouissances de type carnavalesque. Cette hypothèse est également partagée par l'éditeur du Songe – G. Coopland – qui propose aussi comme autre éventualité l'évocation d'un jeu de mystères (8). Nous pencherons plutôt pour la première solution. Le carnaval romain était une fête mouvementée, colorée, animée ; il était aussi violent et obscène, et il pouvait scandaliser par ses excès quelqu'un de beaucoup moins vertueux que Philippe de Mézières. D'ailleurs l'analyse des têtes d'animaux que celui-ci attribue aux Romains permet de constater à quel point il perçoit la foule de manière négative. C'est ainsi qu'y apparaissent « les lyons, serpents, tygres, ours, leopars, chiens, loups, sangliers, marmouz, renars » (9). Nous rencontrons également des « testes d'oyseaulx, c'est assavoir des corbins, des chat huants, de chauf souriz, des vautouers, de chuetes, de cerf volans, de huppes qui puent et ne sont pas nectes » (10), etc. Ces têtes d'animaux représenteraient-elles des masques ? On peut admettre cette hypothèse, d'autant plus que l'usage des masques était fort répandu dans les cortèges carnavalesques et le penchant naturel de Philippe de Mézières pour l'allégorie n'a eu qu'à exploiter pour mieux la condamner, cette inversion de la condition humaine et animale. L'Eglise s'efforçait d'ailleurs d'interdire l'usage des masques tant aux clercs qu'aux laïcs : le masque permet de garder l'anonymat, il ouvre la voie à toutes les licences, à tous les abus.

Les masques cités par Philippe de Mézières évoquent tout d'abord la diversité de la société animale et aussi celle des humains. L'auteur choisit délibérément des animaux qui dans la majorité des bestiaires symbolisent des valeurs négatives : il cite, en dehors du chien, uniquement des animaux sauvages, réputés méchants, rusés, forts et maléfiques. Le groupe d'oiseaux se compose des rapaces se nourrissant de charognes, des oiseaux volant la nuit et dont la couleur dominante du plumage est le noir. Lorsqu'il résume en fin de phrase ses énumérations en insistant sur les traits essentiels, l'auteur parle des « bestes

7. MÉZIÈRES, Ph. de, op. cit., p. 264.
8. Idem, p. 142.
9. Idem, p. 264.
10. Ibidem.

envenimees », et des « oyseaulx laiz, ors et puants » (11). Malgré cela l'aspect péjoratif et sauvage peut être nuancé par la présence du lion – roi des animaux, et du chien – fidèle ami de l'homme, mais même ces deux animaux ne symbolisent pas nettement et sans équivoque des valeurs positives. Le caractère animal de la foule est encore renforcé par le fait qu'elle est accompagnée par des animaux réels, par des chèvres noires, des louves affamées, et par des bandes de mâtins ce qui affirme davantage son caractère satanique.

La foule incarne ainsi plusieurs inversions: à première vue elle semble désordonnée, mais en réalité elle ne l'est pas; elle semble spontanée mais elle est guidée par des meneurs. Elle marque aussi l'inversion par rapport à la norme sociale: elle est « sans ordre et sans mesure », c'est-à-dire elle n'est pas ordonnée socialement ce qui aux yeux de Philippe de Mézières constitue un crime grave; elle a des chefs, mais ils en font partie intégrante et il n'y a aucune différence entre eux et le peuple qui ne leur manifeste pas le moindre respect. Outre l'inversion de la nature des choses, d'autres éléments font penser à un défilé carnavalesque, comme par exemple les sons cacophoniques qui retentissent dans la ville entière ou la présence des personnages spécifiques comme Arlequin. Ce dernier n'apparaît pas tel quel dans le récit mais on peut retrouver sa trace derrière l'expression de « maisgnie Hennequin » utilisée par Philippe de Mézières: « Vous deissiez que c'estoit droictement la maisgnie Hennequin qui estoit nourrie de fort venin » (12). La « maisgnie Hennequin » revient à plusieurs reprises dans la littérature médiévale, et on la rencontre par exemple chez Adam de la Halle dans « Le Jeu de la Feuillée ». Les premières définitions de la maisnie Hellequin la décrivent comme une réunion des mânes des morts, mais l'expression évolue, change de sens, et signifie plutôt une bande de mauvais génies qui sous la direction de Hellequin (le plus souvent à cheval) font du tapage nocturne. Au XIVème siècle l'image s'atténue encore davantage, sans perdre pour autant ses principales caractéristiques. C'est alors que le mot Hellequin et Arlequin tendent à se confondre et à ne faire qu'un. Ainsi comme l'écrit H. Guy, « des nombreuses preuves demontrent en effet que le malin et subtil acteur de la commedia dell'arte (...) n'est autre que l'horrible chef des ombres que le guerrier aérien du moyen-âge. A notre connaissance P. Paris a signalé le premier l'origine d'Arlequin dont le manteau, le fameux manteux sombre qui s'adapte à toutes les tailles, représente la robe que chacun revêtira, – le suaire » (13). Il semble que bon observateur, Philippe de Mézières ait fait

11. MÉZIÈRES, Ph. de, op. cit., p. 264.
12. Ibidem.
13. GUY, H., *Essai sur la vie et les œuvres du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1898, p. 409.

sant une expression connue et évocatrice pour décrire une réalité multiforme et troublante.

Pourtant le récit de Philippe de Mézières ne trace pas seulement l'image d'une fête ; l'auteur se réfère aussi à des événements précis. D'ailleurs, si l'agressivité de la foule s'exprimait dans la première partie de la description à travers les masques et les bruits qui accompagnaient le défilé, maintenant elle est renforcée par un nouvel élément: les gens qui forment le cortège sont probablement armés: ils portent « divers houstis qui n'estoient pas trop gentis » (14). Nous ne voyons plus un rassemblement plutôt joyeux, mais une marche des révoltés, et si on tient compte des remarques de l'auteur examinées plus haut il apparaît que nous sommes en présence d'un mouvement populaire, œuvre des habitants de Rome. Dans ce contexte les louves affamées qui défilent à leurs côtés renforcent cette image du peuple en révolte. Nous allons tenter de l'identifier davantage car bien qu'il en eût des nombreux tout au long du XIVème siècle on peut supposer que Philippe de Mézières n'ait pas choisi de se souvenir d'une agitation quelconque, sans but et sans lendemain ; au contraire, s'il en parle et s'il en donne une description c'est pour donner à cette occasion une information précise au lecteur.

La foule est bien encadrée et dispose d'un chef à tête de coq qui « tenoit en sa main une verge vermeille. Il estoit appellé senateur. Et avoit ung mantel dont il estoit moitié couvert, fourré d'une vieille penne d'orgueil et de pauvreté » (15). Il y avait d'autres responsables avec lui qui « pour faire entendant noir pour blanc et vessye pour lanterne, ils s'appelloient les princes de Rome la souveraine » (16). Ces quelques phrases sont très riches en renseignements. Le principal responsable du cortège porte le nom de sénateur conformément à ce qui figure, en abrégé, sur la bannière, il y avait à Rome encore au Moyen-Age des sénateurs auxquels incombait l'administration et la police de la ville. Habituellement, et cela à partir de 1204, les sénateurs n'étaient que deux, or nous n'en rencontrons qu'un seul ce qui se produisait rarement avant 1358, date à laquelle une constitution d'Innocent VI imposa la réduction du nombre de sénateurs de deux à un ; ils devaient de plus être choisis parmi les notables d'autres villes d'Italie. Cependant le sénateur dont il est question ici est vêtu du manteau de la pauvreté, ce n'est donc pas un notable ce qui sert à indiquer qu'il est probablement de basse extraction. Il est pauvre et orgueilleux tout comme ceux qu'il est censé représenter et gouverner ce que rappelle également

14. MÉZIÈRES, Ph. de, op. cit., p. 264.
15. Idem, p. 265.
16. Ibidem.

sa tête de coq. Il se déplace entouré des « princes de Rome la souveraine », et il est précédé par la bannière avec les initiales antiques S.P.Q.R. Tout ceci concorde pour permettre d'affirmer que Philippe de Mézières décrit soit une personne soit un mouvement qui avait tendance à exagérer l'indépendance de Rome, à souligner ses origines antiques, à se référer à un passé très éloigné. Or il y a eu au milieu du XIVème siècle à Rome un mouvement, fort complexe par ailleurs, qui exaltait l'Empire romain et les valeurs antiques: c'était la révolte de Cola di Rienzo. Son aventure s'est jouée en deux temps: sa première révolte a lieu en 1347, peu après être devenu sénateur il s'enfuit et revient en août 1354. Cette fois encore il ne domine pas la noblesse romaine et en octobre 1354 il est tué par le même peuple qui a fait appel à lui. En effet Rienzo, qui était fils d'aubergiste, avait, dès qu'il détenait le pouvoir un besoin urgent d'argent: il spoliait les nobles mais aussi imposait des gabelles et de nombreux autres impôts à tous les Romains ce qui constitue l'une des causes de sa brusque fin. Il s'affubla du titre de tribun de la république romaine; il écrivit même aux villes italiennes pour qu'elles se joignent à lui et il se plaçait lui sur le même plan que le pape et l'empereur. Philippe de Mézières ne pouvait que juger négativement des tentatives semblables, lui qui présente systématiquement le point de vue du roi de France et du pape et qui est loin de glorifier la Rome antique car elle représente à ses yeux la religion païenne et c'est sur elle que retombe la responsabilité de la mort du Sauveur.

L'identification de la manifestation avec la révolte de Cola di Rienzo peut paraître abusive. Nous citerons encore un argument en faveur de cette thèse; dans la suite du récit, lorsque Bonne Aventure s'adresse à la populace ramassée dans le palais où siège Reine Vérité, elle commence les paroles d'accueil par ces mots: « elle (la Reine) n'est pas cy venue pour vous grever par gabelles et exactions, par sentences et par imposicions » (17), ce qui peut constituer une allusion directe aux agissements de Rienzo. Mais il est possible de citer également des arguments allant à l'encontre de l'idée présentée plus haut. Ainsi l'auteur situe lui-même les événements: en évoquant le départ de Clément V pour Avignon celui qui déclame la harangue dit: « il y a bien quatre vingt ans ou environ que ce meschief nous advint » (18). Clément V se rendit à Avignon en 1309 ce qui supposerait que la manifestation décrite se situe autour de l'année 1389 c'est-à-dire au moment où Philippe de Mézières écrivait le Songe. Mais cet argument n'a pas beaucoup de poids car souvent au Moyen-Age les auteurs lorsqu'ils décrivaient des événements historiques ne se situaient pas à

17. MÉZIÈRES, Ph. de, op. cit., p. 264.
18. Idem, p. 268.

l'époque donnée mais bien au temps où ils écrivaient, eux. Tout le récit de Philippe de Mézières se déroule effectivement au cours de la deuxième moitié du XIVème siècle mais il contient des retours en arrière incessants et il serait abusif de le cantonner à une année bien précise. On peut également objecter que l'auteur ne cite jamais le nom de Rienzo, il donne peu de noms en général et quand il raconte l'histoire du fils d'un doge qui fut impliqué dans un assassinat il n'en dit pas davantage, ni lorsqu'il narre les luttes intestines en Lombardie où il s'abrite constamment derrière des allégories telles que, par exemple le « Grand Serpent de Milan » (19) qui doit évoquer Bernabo de Visconti. Selon l'auteur ce qui doit rendre le personnage de sénateur transparent c'est sa fonction, son manteau et son entourage.

Ainsi une manifestation carnavalesque, exemple de la persistance de l'esprit païen, représente aussi aux yeux de Philippe de Mézières la révolte de Cola di Rienzo qui montre, elle, la déchéance de Rome et de son peuple. Il faut rapprocher ce mouvement de l'agitation qui régna à Rome au moment de l'élection du pape Urbain VI. Ce thème nous amène à celui de la perte par Rome de sa primauté dans le monde occidental: en effet les Romains s'adonnent non seulement au culte des dieux tels que Jupiter, Mars, Minerve, etc., mais ils avouent aussi avoir « troys autres dieux (...), c'est assavoir Ambicion, Symonie, et Avarice qui est le fondement de toute iniquité et malice » (20). Les idées principales exprimées par la harangue dont provient la citation soulignent ce caractère profondément païen des Romains et de surcroît anticlérical. La harangue, par exemple, est prononcée par Ysengrin, qui est un laïc, et non par le Renard car celui-ci a été jugé « trop grant clerc » (21). D'après elle les Romains n'ont jamais adopté la religion chrétienne du fond de leur cœur, ils ont toujours continué d'adorer leurs dieux et ce qui leur plaisait dans la religion c'était par exemple, la donation de Constantin (22) car elle leur permettait de disposer d'un vaste temporel, et des pouvoirs étendus. Rome est donc indigne d'avoir un pasteur; elle devrait être laissée à elle-même jusqu'à ce que ses habitants se repentent de leur conduite.

Un défilé des supporters de Cola di Rienzo qui glorifiait l'Antiquité et la puissance de Rome constitue une introduction logique à la harangue et malgré une apparente discontinuité le Songe ne perd rien de son unité. Philippe de

19. MÉZIÈRES, Ph. de, op. cit., p. 280.
20. Idem, p. 269.
21. Idem, p. 265.
22. Idem, pp. 267-8.

Mézières a dû être profondément choqué et perturbé par le paganisme qui transparaît dans le Carnaval, par l'agitation qui régnait à Rome, par une foule étrangère et hostile. Il accable les Romains de tous les maux, les rend responsables du mal qui déchire la Chrétienté c'est-à-dire du Schisme, et profite de chaque occasion pour montrer la profondeur des ravages qu'il a occasionnés.

Nous sommes heureux d'annoncer que l'un de nos plus anciens collaborateurs a vu ses longs et fructueux travaux récompensés par le prix Honoré Chavée, qui lui a été décerné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Souhaitons à l'ouvrage couronné, *La Parole Médiévale*, (Minuit, 1981), la carrière qu'il mérite.



Marie-Anne De MERCOYROL

UNE UTILISATION DE L'ORDINATEUR EN HISTOIRE MÉDIÉVALE : LE TRAITEMENT DE TEXTES

Dans la même optique que Guy Jacquesson dans le n° 2 de cette revue (1), j'aimerais présenter aux lecteurs de MÉDIÉVALES une des possibilités de l'utilisation de l'ordinateur par un historien ou un linguiste n'ayant que peu de connaissances en informatique. Précisons tout de suite que ces méthodes de traitement de texte ont fait leurs preuves depuis plusieurs années dans des registres de textes aussi variés que les inventaires après décès, les chartes, les cadastres, les généalogies et les divers genres littéraires. L'utilisation de ces méthodes exige peu de connaissances en informatique, pour ma part j'ai suivi un stage et un séminaire d'initiation.

Voyons donc quels sont les principes, les méthodes et les avantages du traitement automatique des textes.

Les principes.

L'ordinateur a une capacité fantastique de classer les données qu'on lui soumet. C'est cette capacité que nous utilisons quand nous lui demandons de composer automatiquement des index à partir de textes selon des hiérarchies que nous lui imposons :
- soit ordre alphabétique,
- soit ordre numérique,
- soit les deux composés.

1. *Ordinateurs et manuscrits : proposition pour une généalogie des textes*, page 122.

L'ordinateur peut également compter rapidement de grandes masses de données, ainsi il peut calculer le nombre d'occurences des mots du texte et nous donner des index de fréquence.

La souplesse du système tient au fait que l'on peut définir des critères de classement des mots variables et complémentaires. Il est également possible d'imposer à l'ordinateur des regroupements des listes de vocabulaire en établissant à l'intérieur du même texte des registres différents appelés « langue ». Par exemple P. Guiraud étudiant le vocabulaire des tragédies de Racine (2) distingue les discours de chaque personnage qui sont chacun une langue différente pour l'ordinateur. Cet artifice permet de comparer les index et les statistiques lexicales fournies pour chaque langue.

Voyons donc concrètement les méthodes à employer pour obtenir ce genre de découpage et d'index.

Les méthodes.

Pour présenter les méthodes du traitement de texte, j'exposerai à la fois la méthodologie et ma propre expérience. En effet, dans le cadre de ma thèse de 3ème cycle, je travaille à l'édition d'un recueil d'*exempla*, *La Scala Celi*, de Jean Gobi. Ce type original de texte est composé selon un plan stéréotypé: le canal d'information, la leçon théologique ou morale, le récit et éventuellement une exégèse allégorique du récit (3).

Une fois le recueil transcrit j'ai dû choisir comme tout utilisateur un logiciel ou programme qui paraisse répondre à mes exigences et à ma problématique. A ce niveau il est important de se renseigner très précisément sur les contraintes qu'impose un logiciel dans la saisie des données. J'ai choisi donc le logiciel ALINE pour les listes générales de vocabulaire sans distinction de langue, programme peu coûteux et assez simple d'utilisation, et le logiciel JEUDEMO pour les index regroupés par langue; les deux logiciels fournissant aussi des statistiques sur le nombre de mots et leur longueur moyenne (4).

Quand l'utilisateur a fait ainsi son choix il doit opérer la saisie des données. A cette étape de son travail plusieurs possibilités s'ouvrent à lui:

2. P. GUIRAUD, *Les caractères statistiques du vocabulaire, Essai de méthodologie*, Paris, 1954; et *Statistique et analyse linguistique*, Paris, PUF, 1966.
3. C. BRÉMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT: *L'Exemplum, Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, Brepols, Belgique, 1982.
4. ALINE a été mis au point par J.P. Genet de l'Université de PARIS I. J'ai découvert l'existence de JEUDEMO mis au point par l'Université de Montréal au séminaire de l'EHESS animé par A. Zysberg et J.P. Coulier: *Informatique et Histoire.*

– soit « entrer » tout son texte dans l'ordinateur: technique du « full text », que j'ai choisie en prévision de son édition.

– soit sélectionner les parties du texte qui l'intéressent ou les types de mots qu'il veut retenir.

On a parfois intérêt à évacuer tous les mots-outils, par exemple dans le cas des inventaires après décès (5).

Ensuite l'utilisateur peut décider de coder son texte.

Les codages possibles.

1 - *Les systèmes de références* à une édition, à une page, à un chapitre, à une date... pour la *Scala Celi* j'ai retenu ici le numéro de la rubrique, le numéro de l'*exemplum* et le numéro de la ligne.

2 - *Un codage au fil du texte*: la mention des diverses langues, la mention des différentes catégories de mots que l'on veut distinguer par un indice numérique ou un symbole quelconque qui permet d'obtenir un index pour chaque catégorie de mots.

Pour mon étude, j'ai mis en valeur 5 langues:

= I le canal d'information
= L la leçon
= R le récit
= E l'exégèse allégorique
= P le provençal

Ensuite j'ai codé les mots selon des catégories grammaticales et sémantiques (cf. photocopie du listing).

Une fois le texte codé il faut « l'entrer en machine », terme barbare qui évoque seulement le fait de taper son texte sur un clavier relié à un terminal d'ordinateur ou à un mini-ordinateur, ce dernier ayant une capacité de 3000 lignes maximum actuellement. Les ordinateurs sont équipés de logiciels comme EDIT2 au centre de calcul de PARIS I ou WILBUR au CIRCE d'Orsay qui facilitent les insertions dans le texte, les corrections et les changements rapides de chaînes de caractères.

Ainsi je pourrai décoder rapidement une copie de mon texte codé pour la préparer à l'édition.

5. J.-P. COULIER : « Problèmes de vocabulaire dans les inventaires après décès », dans *Le Médiéviste et l'Ordinateur*, n° 6, Automne 1981.

Quand le texte est copié sur un disque ou une disquette il peut être traité par un programme. Je vais donc présenter maintenant mon expérience personnelle de traitement d'un texte, la préparation des données ayant déjà été présentée, nous verrons ici les types de listings obtenus et les possibilités d'exploitation qu'ils offrent.

Une expérience de traitement de texte : *La Scala Celi.*

Ce recueil du XIVème siècle est une compilation de quelques 1000 *exempla* ventilés dans 125 rubriques alphabétiques de Abstinencia à Usura. La taille même du corpus était une incitation à utiliser les services de l'ordinateur. Mon but est de faire une édition du recueil accompagnée d'index précis. Au niveau de l'édition l'avantage du fichier sur disque magnétique est qu'il peut être complété à tout moment, par exemple ici par la liste des mots-clés dont la définition est en cours d'élaboration (6).

Ma problématique s'articule sur une étude du fonctionnement du recueil alphabétique, nouveauté de la fin du XIIIème siècle, du point de vue de sa forme et de son contenu.

Les index donnés par rubrique me permettront de comparer le vocabulaire de celles-ci et de tester par là même la solidité de la rubrique.

Les listings obtenus grâce à JEUDEMO sur un échantillon de 73 *exempla* donnent une idée de la variété des listes qu'il est possible d'obtenir. (Cf. organigramme.)

A - **La liste générale du vocabulaire me donnera** :

1 - Les sources de Jean Gobi (codes 8 et 9)

2 - La projection géographique des récits (code 5)

3 - Les personnages historiques ou donnés comme tels (code 6)

4 - Les protagonistes des récits (code Ø)

5 - Les structures grammaticales du vocabulaire pour toute l'œuvre et qui serviront de norme de référence pour les sous-parties étudiées.

B - **La liste du vocabulaire par langue** montrera le poids et l'originalité de chaque langue. (Cf. listing.)

C - **La liste des fréquences des mots** classés par ordre décroissant et qui nous livrera les mots-clés et les hapax.

6. Séminaire de C. Brémond et J. Le Goff : « Elaboration d'un index des *exempla* médiévaux », EHESS. Cf. aussi l'*exemplum*, op. cité, p. 3.

MODÈLE DE L'ÉDITION DE LA SCALA CELI

Références : n° de la rubrique : 75
n° de l'exemplum : 634 } que l'on retrouve dans les index
n° de la ligne

RUBRIQUE N=75 : VIRGO DEI GENITRIX (EXEMPLA N=634 A 688)

EXEMPLUM N=634 (1)

75 634 1 VIRGO DEI GENITRIX MARIA MULTAS GRATIAS DAT HUMANO
75 634 2 GENERI , PRIMO CORROBORAT ,
75 634 3 LEGITUR IN MARIALI MAGNO QUOD IN CONSTANTINOPOLI ECCLESIA
75 634 4 BEATE VIRGINIS MARIE MIRE MAGNITUDINIS CONSTRUERETUR , ET QUE
75 634 5 (COLUMNE)(2) PROPTER NIMIAM MAGNITUDINEM (LEVARI)(3) NON POSSEN
75 634 6 APPARUIT BEATA VIRGO MAGISTRO OPERIS DICENS :" APPONE TRES
75 634 7 PUEROS VIRGINES JUXTA COLUMNAM ET QUIA PURITATIS ET INNOCENTIE
75 634 8 AMATRIX SUM ET ELEVABUNTUR PER EOS COLUMNE ." QUI CUM FECISSET
75 634 9 STATIM ILLI PUERI EOS VELUT PALEAS ELEVAVERUNT .

(1)TUBACH XXXX
(2)PULCERRIME COLUMNE DS MS 16507
(3)ELEVARI DS MS 16507

MOT-CLE MERITE-DEMERITE CHATIMENT-RECOMPENSE .

EXEMPLUM N=635 (1)

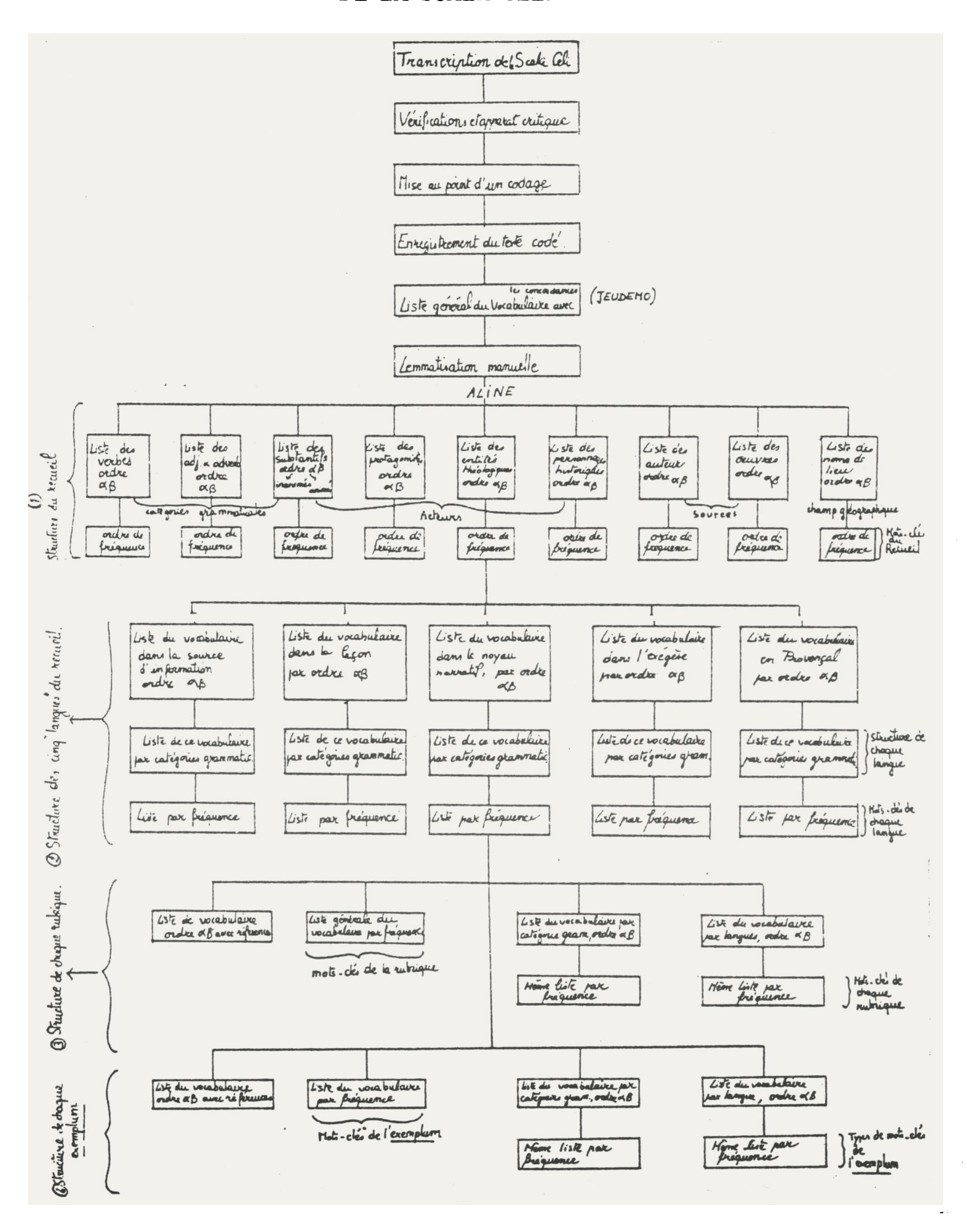
75 635 1 SECUNDO VIRGO MARIA MALICIIS PERFIDORUM OBVIAT .
75 635 2 LEGITUR ENIM IN MARIALI MAGNO QUOD DUM ARCHIEPISCOPUS
75 635 3 THOLETANUS(2) IN ASSUMPTIONE BEATE AC GLORIOSE VIRGINIS MARIE
75 635 4 MISSARUM SOLENNIE CELEBRARET , VOX DE CELO AUDITA EST (P.42V)
75 635 5 DICENS :" HEU ! HEU ! CHRISTIANI QUORUM SEMPER SUM ADVOCATA
75 635 6 CUR SUSTINETIS UT PER JUDEOS FILIUS MEUS ITERUM CRUCIFIGATUR ,
75 635 7 ILLUDATUR ET CONSPUATUR ?" TUNC CELEBRATA MISSA , DUM
75 635 8 ARCHIEPISCOPUS CUM MAGNO EXERCITU INTRASSET HOSPICIUM JUDEORUM
75 635 9 INVENIT QUOD IN QUADAM YMAGINE CEREA INDUCEBANT OMNIA GENERA
75 635 10 TORMENTORUM QUE INDUXERANT IN CHRISTO VIVENTE .

(1)TUBACH XXXX
(2)TOULOUSE

MOT-CLE-MERITE-DEMERITE RECOMPENSE-CHATIMENT .

Dans les textes { - - - LA LECON
——— LE CANAL D'INFORMATION

ORGANIGRAMME DE L'ÉTUDE DU VOCABULAIRE DE LA SCALA CELI



EXTRAIT D'UNE LISTE ALPHABETIQUE DU VOCABULAIRE CLASSE PAR LANGUE ET PAR CATEGORIES A L'INTERIEUR DE CHAQUE LANGUE , SUR UN ECHANTILLON DE 73 EXEMPLA DE LA SCALA CELI DE JEAN GOBI (7RUBRIQUES DE ABSTINENTIA A AMICICIA) INDEX DONNANT POUR CHAQUE MOT SES REFERENCES ET SA FREQUENCE ABSOLUE .

LISTE DES LANGUES : =I CANAL D'INFORMATION =L LECON THEOLOGIQUE OU MORALE
=R RECIT =E EXEGESE DU RECIT ALLEGORIQUE =P PROVENCAL.

CATEGORIES : GRAMMATICALES :1 VERBES , 2 ADJECTIFS , 3 SUBSTANTIFS INANIMES , 4 SUBSTANTIFS ANIMES , 7 ADVERBES .
: SEMANTIQUES : 5 NOMS DE LIEU , 6 PERSONNAGES HISTORIQUES , 8 AUTEURS , 9 OEUBRES , 0 ENTITES THEOLOGIQUES .
$ HEROS DES RECITS.

LANGUE = CANAL d'Information

		LOCALISATIONS					FREQUENCE
ENFO	Source d'information						
DE	Mots-outil	0070072002					1
ENIM		0070067002					1
IN		0010001003	0010012002	0010013002	0010015002	0010016002	
		0020028002	0020030002	0030033002	0030034002	0030035002	
		0050055002	0070064002				12
QUOD		0010001003	0010003002	0010005002	0010007002	0010011002	
		0010012002	0010013002	0010014002	0010015002	0010016002	
		0010017002	0010018002	0010019002	0010020002	0020023003	
		0020024002	0020025002	0020027002	0020028002	0020030002	
		0030033002	0030034002	0030035002	0040037003	0040039002	
		0040040002	0050041003	0050043002	0050045002	0050048002	
		0060053002	0060055002	0070060003	0070066002	0070067002	
		0070068002	0070069002	0070070002	0070071002	0070072002	40
UNDE		0010011002	0010015002	0010018002	0010019002	0010020002	
		0020024002	0020030002	0030033002	0050045002	0060055002	
		0070069002	0070072002				12
1DICIT	Verbes	0050045002					1
1DICITUR		0010003002	0010012002	0010018002	0010019002	0010020002	
		0020023003	0020024002	0020025002	0020026002	0020027002	
		0020028002	0030033002	0040038002	0040040002	0050041003	
		0070060003	0070072002				17
1LEGITUR		0010001003	0010005002	0010007002	0010011002	0010013002	
		0010014002	0010015002	0010016002	0010017002	0020030002	
		0030034002	0030035002	0040037003	0050043002	0050048002	
		0060053002	0060055002	0070064002			18
1REFERT		0070066002	0070067002	0070068002	0070069002	0070070002	
		0070071002					6
3FABULA	SUBSTANTIFS	0030033602					1
8JACOBUS-DE-VITRIACO	AUTEURS	0050045002					1
8PATER-ALPHONSUS		0070068002	0070069002				2
8VALERIUS		0070068002	0070067002	0070070002	0070071002		4
9DONIS-SPIRITUS-SANCTI	OEUVRES	0070072002					1
9GESTIS-KAROLI-MAGNI		0070064002					1
9HISTORIA-TRIPARTITA		0010013002					1
9HYSTORIA-ROMANORUM		0030034002					1
9HYSTORIA-TRIPARTITA		0030035002					1
9LIBRO-JUDICUM		0060055002					1
9VITAS-PATRUM		0010001003	0010012002	0010015002	0010016002	0020024002	
		0020030002					6

Langue = exégèse allégorique

EXEGESE		LOCALISATION	FREQUENCES
A	MOTS_OUTIL	0010002010	1
AS		0020025024	1
AC		0020025026	1
AD		0010003010 0010003010 0010014011 0020025034 0020026012 0030033013 0060055012 0070060048 0070060050 0070060054 0070060058	11
0DEI	ENTITÉS THÉOLOGIQUES	0020025031 0020025034 0020026011 0070060047 0070063011 0070065017	6
0DEI-FILIUS		0070055014	1
0DEO		0010007014 0010017006 0070072013	3
0DEUM		0070072015	1
0DEUS		0100020120 0010007012 0020023016 0020025019 0070069020 0070072012 0070072015	7
0DEUS-PATER		0070060045 0070065014	2
0DYABOLO		0070060050	1
1ACCEDIT	VERBES	0070060058	1
1ADHERENS		0070060047	1
1ADJUDICATUS		0070060049	1
1AGNOSCIT		0070072015	1
1APERTA		0070065016	1
1ARDENS		0010010011	1
1ARRIPIANT		0020025021	1
1ASPICIANTUR		0010003012	1
1ASSECUTUS		0070072014	1
1ASSOCIANT		0070050054	1
3ABSTINENTIA	SUBSTANTIFS INANIMÉS	0010007013	1
3ABSTINENTIE		0010007013	1
3ACTU		0010071010	1
			1
3ADJUTORIUM		0020026013	1
3AFFECTIO		0010003009	1
3AFFLICTIONIBUS		0010014010	1
3ALIMENTA		0010010013	1
3AMOR		0020026010	1
3AMOREM		0060055015	1
3ANIMA		0010007013 0010014009 0020023016	3
4ADULATOR	SUBSTANTIFS ANIMÉS	0030033012	1
4ADULATORES		0020025020	1
4AMICI		0070059020	1
4AMICIS		0070060049	1
4AMICUS		0070060053 0070060055 0070063010 0070063015 0070065014 0070069022	6
4ANIMAL		0010003011	1
4AVES		0020025020	1
4CANIS		0010007012	1
4COMES		0070060045	1
5EGIPTO	PAYS	0070063020	1
6ADAM	PERSONNAGES HISTORIQUES	0070061014	1
6BALDACO		0070068019	1
7ACERBIUS	ADVERBES	0060055018	1
7CONTINUE		0070069022	1
7FINALITER		0070072016	1
7INTERDUM		0020026012	1
7NUNQUAM		0020023017 0020023019	2
7PERFECTE		0020023018	1
7SPIRITUALITER		0020025017	1
[illegible]	HÉROS	0020025017	1
8NOBILIS		0010007012	1
8RELIGIOSUS		0010003008	1

JEUDEMO STATISTIQUES

	EXEGESE	LEÇON	INFORMATION	RECIT	TOTAL
NOMBRE DE LIGNES LUES	1255	1255	1255	1255	1255
NOMBRE DE MOTS - TOTAL	(11,5%) 866	270 (3,5%)	128 (1,7%)	6316 (83%)	7573 (100%)
NOMBRE DE MOTS ELIMINES	0				
NOMBRE DE MOTS TRAITES	872				
NOMBRE DE MOTS DE FORMES DIFFERENTES TRAITES	556	151	20	2702	3429
FREQUENCE MOYENNE	1.56	1,78	6,40	2,34	2,21

STATISTIQUES DE LONGUEUR MOYENNE DES MOTS TRAITES :

	EXEGESE	LEÇON	INFORMATION	RECIT
LETTRES	7,93	7,51	6,53	6,24

FORMES

Ces trois types d'index pourront être obtenus pour divers types de sous-parties du recueil:

– **les rubriques morales.**

– **les rubriques théologiques.** Pour vérifier la pertinence lexicale de cette distinction.

– **chaque rubrique** pour tester sa solidité, son originalité de style et de thème.

Une autre analyse élaborée manuellement à partir de ces listings permettra de calculer un indice de répartition des mots-clés et des noms de rubriques.

L'indice de répartition est un indice bien grossier (7) construit ici pour seulement 7,5% du texte, faible échantillon qui n'est guère significatif, il s'agit plutôt d'une présentation méthodologique (8) dont on peut conclure dans ce cas de figure à la concentration extrême de ce type de vocabulaire à l'exception du champ sémantique de l'Amitié qui déborde le cadre de sa rubrique.

Toute cette problématique est en chantier et je n'en suis qu'au début des passages de programme dont l'échantillon ici présenté donne une idée.

Les index seront tout d'abord des outils de travail pour des historiens d'horizon très divers, car les *exempla* sont « la Bible de la vie quotidienne » qui révèle des gestes et des attitudes très révélatrices des mentalités.

Mon but sera d'éclairer à partir de ce recueil les représentations religieuses qui sous-tendent ces textes.

Cette étude n'étant pas assez avancée, je m'attacherai plutôt ici à esquisser un commentaire des index.

Commentaire et exploitation des index.

On voit déjà sur cet extrait le poids très lourd (83%) des récits dans ces sermons et l'importance de leur exégèse (11,5%) qui est plus importante numériquement que la leçon (3,5%). Mais ces proportions ne sont pas généralisables à tout le recueil et elles varient selon les rubriques. Il est également intéressant de noter la lourdeur grammaticale (% des mots-outils) très variable selon les langues.

La lecture des listings bruts (cf. page 131-3) n'étant pas très commode, il vaut mieux synthétiser les informations dans un tableau (cf. page 142) qui nous permettra d'étudier successivement et de comparer les quatre langues définies plus haut. Ce tableau fait apparaître deux types de langues: la leçon et le canal d'information d'une part et le récit et l'exégèse d'autre part.

7. Cf. sur la construction de l'indice de répartition et ses limites, l'article de P. LAFON « Sur la variabilité de la fréquence des formes dans un corpus » dans la revue *Mots* n° 1.

8. Cf. le tableau p. 9.

CONSTRUCTION D'UN INDICE DE RÉPARTITION POUR LES NOMS DES 7 PREMIÈRES RUBRIQUES

NOMS DES RUBRIQUES	Nombre d'exempla	Nombre d'occurrences dans les 73 exempla	Nombre d'occurrences dans sa rubrique	Indice de répartition = Nombre de rubriques concernées
nº 1 ABSTINENTIA + abstinere	22	0	18	1
nº 2 ACCIDIA	10	0	4	1
nº 3 ADULATIO + adulator	4	0	4	1
nº 4 ADULTERIUM + adulter	4	0	12	1
nº 5 ADVOCATUS	11	0	10	1
nº 6 AMBITIO + ambitiosus	8	0	6	1
nº 7 AMICICIA + amicus	14	3	43	4

TABLEAU DE RÉPARTITION DU VOCABULAIRE PAR « LANGUES » SUR UN ÉCHANTILLON DE 73 EXEMPLA DE LA SCALA CELI

	mots-outils	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Total
LEÇON	5% 15	4% 12	24% 65	37,4% 101	26% 71	2% 6						100% 270
INFO	51% 66		33% 42		0,8% 1					5,4% 7	9,3% 12	100% 128
Récit	38,5% 2437	1,3% 86	26% 1647	7% 443	16% 1004	7% 437	0,3% 19	1% 68	2,8% 172		1	100% 6314
Exégèse	28,4% 246	4,1% 36	23,7% 205	8,1% 70	27% 236	7% 63	0,1% 1	0,2% 2	0,9% 8			100% 872
Total = Le recueil 73 exempta	36,4% 2764	1,8% 134	26% 1959	8% 614	17% 1312	6,7% 506	0,2% 20	0,9% 70	2,3% 180	0,1% 7	0,2% 13	100% 7579

La leçon et le canal d'information.

La leçon et le canal d'information sont composés, mis à part les mots-outils, de 4 ou 5 types de mots. Cette pauvreté dans les catégories représentées s'accompagne d'une spécialisation très nette du vocabulaire en rapport avec la fonction de chaque langue.

La leçon.

La leçon est composée par ordre d'importance d'adjectifs, de substantifs inanimés, de verbes et d'entités théologiques et de substantifs animés.

La leçon fait le lien entre un notion morale (qui est souvent le nom de la rubrique) 26% des mots ou son représentant humain (seulement 2% des mots) et une entité théologique par le biais d'un verbe d'action méritante (ex: gratificat) ou déméritante (ex: humiliat), ou le plus souvent du verbe être (66% des verbes) accompagné d'un adjectif tiré d'un verbe d'action du même type que les verbes cités plus haut, (ex: amativa esse ou corruptiva esse) ce qui explique le pourcentage très fort d'adjectifs dans la leçon: 37% des mots.

Le canal d'information.

Le canal d'information lui, se compose essentiellement d'un verbe (33%) et du nom d'un auteur (5%) ou d'une œuvre (9,3%). Ces verbes sont extrêmement stéréotypés: ils sont au nombre de 3:
dicere
legere
referre
pour 42 occurences tous au présent. Soit une fréquence moyenne de 14, très élevée. Cette forte fréquence moyenne est d'ailleurs une caractéristique de cette langue: 6,40, alors que celle de la leçon est de 1,78 (cf. tableau au bas du listing).

Ces chiffres calculés automatiquement ne tiennent bien sûr compte que de la 1e lemmatisation opérée par la machine et ils devraient être affinés après la lemmatisation complète et manuelle.

Ces deux langues, la leçon et le canal d'information, sont donc proches par le caractère limité et stéréotypé de leur vocabulaire.

Le récit et l'exégèse.

En revanche le récit et l'exégèse allégorique sont à tous égards des langues bien plus riches :

– elles représentent toutes les catégories de mots (sf les 8 et 9 spécifiques au canal d'information),

– leurs fréquences moyennes sont plus basses que celle du canal d'information 2,34 pour le récit et 1,56 pour l'exégèse qui est la plus basse fréquence moyenne.

La composition de ces langues : les trois catégories de mots les plus représentés sont,

pour le Récit :

– verbes (26%)
– substantifs inanimés (16%)
– adjectifs (7%)

et pour l'Exégèse :

– substantifs inanimés (27%)
– verbes (24%)
– adjectifs (8%)

soit les mêmes catégories fondamentales mais dans des proportions différentes.

Pour ces deux langues, les verbes sont aussi le pivot de l'expression avec environ un quart des mots.

Pourtant l'analyse plus fine du listing révèle certaines différences très nettes dans l'emploi et le choix des verbes.

Un test assez rapide à effectuer sur ESSE montre ses différents emplois très contrastés dans ces deux langues.

IMPORTANCE ET FORMES DE *ESSE* DANS LES 4 LANGUES DES EXEMPLA.

INDICATIF

LANGUES	% par rapport aux autres verbes	% au présent	% au passé	% au futur	% au subjonctif	% à l'infinitif
INFO	/	/	/	/	/	/
LEÇON	66%	100%	/	/	/	
RÉCIT	14%	42%	38%	2%	14%	3%
EXEGESE	25%	99%	1%			

Ce tableau montre comment le récit joue sur les diverses temporalités des péripéties, alors que la leçon et l'exégèse se réunissent dans leur emploi systématique du présent: temps de l'affirmation intemporelle et universelle des vérités de la foi.

Un autre test mettant en lumière les contrastes entre l'exégèse et le récit est la comparaison du rapport entre les catégories 3 et 4 dans ces deux langues.

Dans le récit il y a en gros deux fois plus de mentions de substantifs inanimés (choses ou concepts) que de mentions d'êtres animés (Hommes ou animaux). Ce rapport est presque le double dans l'exégèse qui privilégie de façon très nette les mots abstraits, à cause de sa fonction qui est d'établir la relation entre une chose ou un personnage du récit et une notion religieuse ou morale. *ex*: Fons est plenitudo caristatis.

Enfin si la proportion des adjectifs est à peu près équivalente entre le récit et l'exégèse, c'est que cette dernière reprend mot pour mot des passages du récit pour leur attribuer un sens allégorique, dans ce but le moindre détail (couleur, taille, etc.) évoqué le plus souvent par un adjectif est reproduit du récit dans l'exégèse.

La cinquième langue prévue: le Provençal, n'apparaît pas dans ces 73 *exempla*, néanmoins sur l'ensemble du recueil il sera intéressant d'étudier dans quelles circonstances certaines paroles des protagonistes des récits sont transcrites en provençal par J. Gobi.

Conclusion.

Au niveau d'un test si limité (7,5% du texte) il serait imprudent de pousser plus loin l'interprétation. Le but plus modeste de cet article était de montrer un type possible de traitement de texte d'un point de vue très concret de la préparation du texte aux premiers résultats bruts obtenus, l'interprétation étant l'ultime étape propre à la problématique de chaque chercheur.

Nous avons abordé ici seulement la question de l'établissement de divers types d'index par l'ordinateur et quelques applications possibles. Nous avons laissé de côté la possibilité d'obtenir des concordances, index de localisation pour chaque forme accompagnée de son contexte, bien maniables pour des corpus limités et utiles pour les recherches sur les voisinages de mots.

Nous avons également négligé les possibilités d'exploitation statistiques plus élaborées des index de fréquence (par Khi2, loi normale, loi de Poisson, ou distribution hypergéométrique) pour ne les avoir encore pas testées sur notre corpus (9).

L'intérêt pratique et méthodologique de toutes ces méthodes n'exclue en aucun cas une bonne connaissance du texte et un aller-retour constant entre le texte éclaté en index et le texte dans son intégralité, sa complexité et son contexte.

Pour compléter cet exposé une bibliographie permettra aux lecteurs de se familiariser avec ces techniques, qui leur laissent comme je l'ai montré beaucoup d'initiative, et je l'espère de s'engager sur la voie de l'expérimentation.



9. Pour cela voir revue *Mots* les articles méthodologiques de M. TOURNIER et P. LAFON.

BIBLIOGRAPHIE

Revues françaises

- *Le Médiéviste et l'Ordinateur*, que l'on peut recevoir gratuitement en écrivant à l'IRHT, section Informatique, 40 avenue d'Iéna, 75116 Paris.
- *Mots*, mots ordinateurs textes sociétés, disponible aux presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- *Cahiers de Lexicologie.*

Quelques ouvrages et articles

Actes du 9ème Colloque de l'Institut d'Etudes Médiévales du 28 avril au 2 mai 1982. Montréal, à paraître. Un premier aperçu sur ce Colloque est donné dans la revue *Le Médiéviste et l'Ordinateur*, Automne 1982.

J.-P. BENZECRI et COLL. Pratique de l'analyse des données, tome 3 : *Linguistique et lexicologie*, Dunod, 1981.

C. BOURLET, Ch. DOUTRELEPONT, S. LUSIGNAN, *Ordinateur et Etudes Médiévales* – Bibliographie – Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, 1982. 178 pages, 1250 titres.

I. CARPENTIER, « Recherches sur le vocabulaire des biographies royales françaises » dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1982, n° 1.

102ème Congrès des Sociétés Savantes, Etudes sur la sensibilité au Moyen-Age. Limoges 1977. Les articles de M. MOLLAT p. 14, et de A. CAZENEUVE p. 40.

L. FOSSIER, *Informatique et l'Histoire Médiévale*, Colloque de l'Ecole Française de Rome, 1977.

P. LAFON, « Un programme d'indexation pour mini-ordinateur », dans *Informatique et Sciences Humaines*, Octobre 1970.

M. MITTERAND – J. PETIT, « Index et concordances dans l'étude des textes littéraires ». *Cahiers de Lexicologie*, n° 3, 1962.

C. MULLER, *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1973.

M. MOLLAT – P. TOMBEUR, *L'informatique et l'étude des textes.* Concordances et fréquences dans les Conciles de Latran I-IV, Louvain, 1974.

M. PECHEUX, *Analyse automatique du discours*, Paris, 1969.

A. REY, *Le lexique : images et modèles, du dictionnaire à la lexicologie*, Paris, 1969.

P. TOMBEUR, (dir.) – *Informatique et étude des textes*, CEDETOC, Louvain, 1972. – *La chronique de Saint Hubert*, concordances, index, index verborum. Louvain, 1974. – « Les méthodes et travaux du CEDETOC », dans *Archivum Latinitatis Mediae Aevi*, 1975-76, p. 124.

Ilan HIRSCH

LA PATRENOSTRE DE LOMBARDIE : DÉSORDRE DIVIN ET DÉSORDRE SOCIAL

Introduction.

Le *Pater noster*, prière particulièrement sainte puisqu'enseignée par le Christ aux apôtres et à travers eux à la communauté des croyants, fut non seulement très largement diffusée, mais également amplement traduite, commentée et paraphasée à des fins didactiques et homilétiques dès le début de l'ère chrétienne et tout au long des siècles médiévaux (1).

Parallèlement aux paraphrases « pieuses » latines et françaises, d'autres farcitures, parodies et satires, se développaient sur – et à partir de – la structure du *Pater noster*, reprenant les paroles sacrées en les intégrant dans un contexte vernaculaire profane.

1. Le texte du *Pater noster* se trouve, sous deux formes légèrement différentes dans Matthieu VI, 9-13 et Luc XI, 2-5. Pour une vaste bibliographie des travaux concernant le *Pater noster* dans le domaine théologique, voir : J. CARMIGNAC, *Recherches sur le « Notre Père »*, Paris, 1969. Notons que c'est l'exégèse augustinienne sur le *Pater* (*De Sermone Domini in Monte*, II, 4-23, Migne, *P.L.* XXXIV, cols. 1275-1308) qui a surtout servi de modèle aux théologiens médiévaux, et que la plus ancienne traduction connue de l'oraison dominicale en français est celle dite du psautier d'Eadwin, du nom du copiste de l'abbaye de Christ Church de Canterbury qui l'exécuta vers 1120 : S. BERGER, *La Bible française au moyen âge, étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, 1884, p. 23. Sur les commentaires et paraphrases, voir : A. LÅNGFORS, « Les traductions et paraphrases du *Pater* en vers français du moyen âge. Essai de bibliographie », *Neuphilologische Mitteilungen*, XIV (1912), 35-45, et plus spécialement p. 37, où l'auteur édite une *Patrenostre glosée* du XIIIe s. (B.N, fr. 837, fol. 172vº) illustrant l'utilisation de la prière à des fins didactiques :

« *D'une oroison que solons dire*
Dirai le sens et la matire,
Qui mout est a icels obscure
Qui n'entendent la letreüre... » (vv. 7-10).

Ce genre parodique et satirique, probablement inspiré par la littérature latine des Goliards du XIIe siècle (2) est lui-même hétérogène. On peut y distinguer, selon une division à la fois thématique et chronologique, d'une part des sujets d'inspiration burlesque et érotique, principalement au XIIIe siècle, et d'autre part des sujets de caractère social et politique, à partir du XIVe siècle (3).

Les textes proposés et édités en appendice illustrent une satire politique et sociale du XIVe siècle. Ils sont donc complémentaires des quatre patenôtres du XIIIe siècle traitant de sujets burlesques et moraux récemment présentées dans un recueil consacré à la prière au moyen âge (4).

Après une brève présentation du poème, de ses héros et de leurs attributs, nous analyserons les textes en comparant leur contenu, respectivement au modèle du *Pater* (contestation du dés-ordre divin), puis au modèle de société idéale tel qu'il découle du texte lui-même (contestation du dés-ordre social).

I. Les textes.

Deux versions de *La Patrenostre de Lombardie* sont connues à ce jour : A. : Bibliothèque Sainte Geneviève, 792, fol. 12v°, et B. : Bibliothèque Nationale, fr. 24 436, fol. 72-72v°. Ces deux versions différentes ont été publiées, la première en 1896 par E.-G. LEDOS, puis en 1914 par E. ILVONEN, et la deuxième également par ILVONEN, à la suite de la première (5). L'explicit du ms. A., qui fait partie d'un recueil d'origine française ayant appartenu au XVe siècle à

2. F. NOVATI, « La parodia sacra nelle letterature moderne », dans : *Studi critici e letterari*, Torino, 1889, pp. 177-310 ; plus spécialement, *cf.* pp. 185-187.

3. La délimitation des domaines respectifs de la paraphrase pieuse et de la parodie du *Pater* est équivoque : à quel genre rattacher, par exemple, les poésies morales ? A. LANGFORS, art. cit., 42-45, se fondant sur un critère d'appartenance de l'œuvre au type des parodies « proprement dites » pour distinguer entre paraphrase et parodie, rattache ces poésies, et même des satires politiques, au genre des paraphrases. V. LE CLERC consacre à ces poésies morales un chapitre particulier : ***Histoire Littéraire de la France***, XXIII (1856), pp. 235-265. E. ILVONEN, ***Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge, Pater, Credo, Ave Maria, Laetabundus***, Paris, 1914, p. 37, classe certaines des poésies morales dans la catégorie « poésies farcies à tendance politique ».

4. J. SUBRENAT, « Quatre Patrenostres parodiques », *La Prière au Moyen Age* (= *Sénéfiance*, X (1981)), pp. 515-547.

5. E.-G. LEDOS, « La Patenotre de Lombardie (1379) », ***Bibliothèque de l'Ecole des Chartes***, LVII (1896), 427-430. ILVONEN, ***op. cit.***, pp. 159-160 ; 162-165 (ms. A.) ; 166-168 (ms. B.).

Michel Nicolas (6), fournit une précieuse indication d'ordre chronologique: 1379. Le ms. B., qui n'a ni titre ni explicit, n'est long que de 85 vers, alors que A. en comporte 91. Le recueil dans lequel a été recopié B. provient de la bibliothèque de l'abbaye Saint Victor de Paris (7).

L'auteur du poème nous est inconnu ; s'agit-il d'un clerc ? Peut-on inférer de l'emploi dans la version A. d'une forme linguistique lorraine l'origine géographique de l'auteur et localiser les événements décrits ? (8).

Le titre indiqué dans le ms. A., *Patrenostre de Lombardie*, n'a, au sens propre, aucun rapport avec le contenu de l'œuvre. Il n'y est pas question des « Lombards », mais des ravages exercés par les Compagnies pendant la guerre de Cent ans. La *Lombardie*, comme le suggère ILVONEN, désignerait-elle, au sens figuré « le pays d'où venaient non seulement les marchands lombards mais tous ceux qui exploitaient et opprimaient le peuple » ? (9). Cette proposition se fonde sur l'idée d'une évolution historique identique des champs sémantiques respectifs de « lombard » et « Lombardie ». Or une telle évolution n'est attestée que pour le mot « lombard » (10). La contradiction entre le titre du poème et son contenu pourrait résulter d'une interpolation tardive de l'incipit et de l'explicit « la Patrenostre de Lombardie » sur le manuscrit à partir duquel A. a été recopié. A l'appui de cette hypothèse rappelons d'une part que le texte A. n'a été transcrit qu'au XVe siècle sur une page restée en blanc du recueil (11),

6. Notice du ms. Ste Geneviève 792 à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Voir aussi la notice de KOHLER, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Ste Geneviève*, I, Paris, 1893, pp. 378-383.

7. Jehan la Masse, abbé de St Victor de 1448 à sa mort en 1458, acheta ce volume en 1424, alors qu'il était prieur de l'abbaye: LANGFORS, « Notice du manuscrit français 24 436 de la B.N. », *Romania*, XLI (1912), 206-207.

8. Selon ILVONEN, *op. cit.*, p. 165, n.: « *Auleys* [= ms A., v. 30] est une forme lorraine pour *allés* ».

9. *Ibid.*, pp. 160-161.

10. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française... du IXe au XVe siècle*, V, Paris, 1881 (Réimpr., N.Y., 1961), pp. 24-25, *s.v.* « Lombart » indique l'utilisation du mot comme substantif désignant les prêteurs à intérêts, les usuriers, et comme adjectif, dans le sens de rapace, avide, dur. TOBLER-LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, V, Wiesbaden, 1963, col. 623, ajoutent à ces acceptions celles de changeur et de lâche. DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, IV, Paris, 1845, p. 26, *s.v. Langobardi*, précise qu'il s'agit de marchands italiens, plus particulièrement ceux ayant fréquenté la France, ainsi que des usuriers. W. v. WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, V, Bâle, 1950, pp. 160-161, *s.v. Langobardus*, qui reprend en les enrichissant d'exemples supplémentaires les définitions précédentes, n'a pour illustrer le vocable « Lombardie » que la phrase d'ILVONEN citée ci-dessus, n. (9) !

Sur le couple Lombard-usurier et sa double amphibologie, voir: R.-H. BAUTIER: « Les Lombards et les problèmes du crédit en France aux XIIIe et XIVe siècles », dans: *Rapporti culturali ed economici fra Italia e Francia nei secoli dal XIV al XVI. Atti del colloquio Italo-Francese (Roma 18-20 Febbraio 1978)*. Rome, 1979, p. 16.

11. Notice du ms. Ste Geneviève à l'I.R.H.T., et ILVONEN, *op. cit.*, p. 159.

et d'autre part l'existence d'un *Pater Noster de' Lombardi*, poésie politique italienne du XVe siècle sur les guerres d'Italie qui est une complainte sur les exactions des soldats français (12).

II. Les Héros, leurs attributs et leurs relations.

Les parodies politiques du *Pater* au XIVe siècle, et notre poème ne fait pas exception à la règle, sont construites autour de trois héros: Dieu, Nous et Eux.

Dieu: est désigné, en français comme en latin, par le pronom personnel de la deuxième personne du singulier: *Tu, tuum,* te, toy (13) ; ses interlocuteurs l'apostrophent: « He ! Dieu » (14) ou lui attribuent des qualificatifs laudatifs tels: « seigneur et mestre » et « le roy de gloire » (15).

Nous: le collectif, qui est aussi le narrateur, s'auto-désigne indifféremment par le pronom personnel indéfini de la troisième personne, « on », ou par les pronoms personnels des première personne du singulier et première personne du pluriel (16), et aussi par les qualificatifs « cheitis » et « cuers dolens » (17).

Eux: le narrateur a recours à quatre procédés de langage pour désigner ce groupe de héros sous douze formes différentes. La description littérale et réaliste les nomme: « pillars, ennemy, larrons, gens d'armes, Anglès » (18). Deux périphrases les définissent « ceulz qui nous doivent garder » et « ceulz qui maintiennent la guerre » (19). Allégoriquement, ils sont mentionnés comme « les dyables », *malo* ou le chat poursuivant la souris (20), et enfin ils sont appelés « grande pestilence » par analogie avec les dévastations de la Peste Noire de 1348-1350 (21).

12. NOVATI, La parodia sacra..., *op. cit.*, pp. 217-218.
13. A., vv. 1, 2, 7, 13, 25, 26, 40, 50.
14. B., v. 55.
15. *Ibid.*, vv. 14, 81.
16. Par exemple, « on ». A.: vv. 8, 16. « Je »: A., vv. 26, 84. B., v. 86. « m' »: A., vv. 67; B., v. 4; « nous »: A., vv. 32, 33, 34.
17. A., vv. 46, 78.
18. A., vv. 13, 30; B., vv. 30, 33, 43.
19. A., vv. 33, 51.
20. A., vv. 16, 27, 83. L'image du chat est doublement symbolique: prédateur, c'est aussi un animal diabolique.
21. A., v. 85. Dans le *Pater noster en quatrains* (Bruxelles, Bibliothèque Royale 11000-3, fol. 250) édité par ILVONEN, *op. cit.*, pp. 152-158, *Eux* est décrit comme:

« *...ceux qui vivent faulcement*
De rappine et de pillerie » vv. 14-15.
« *Ceux qui nous deussent garder* » v. 23.
« *ceux qui ont robe vermeille* » v. 39.

Nous se désigne dans la parodie d'*Ave Maria* qui fait suite à notre poème dans le ms. B.N., fr. 24 436, fol. 72vo-73, édité par ILVONEN, *op. cit.*, pp. 171-174, comme « ce peuple commun » v. 9.

Chacun des héros de la triade est donc nettement individualisé par ses attributs nominatifs. *Dieu* est neutre et qualifié positivement ; *Nous* se désigne comme objet de pitié, et *Eux* est dénoncé avec virulence comme générateur de désordres et de malheurs.

L'individualisation des personnages s'étend également à leurs sphères d'action spatiale et temporelle, gestuelle et verbale.

La représentation spatiale valorise le système haut-bas. L'espace divin, distinctement circonscrit, se définit par opposition à l'espace terrestre : « haut *in celis* », « lassus » (22) et « sa dessous », « sa bas » sont antonymes (23). Cet espace divin est un espace homogène, le ciel, correspondant au royaume de Dieu (23 bis). L'espace terrestre connaît par contre une différenciation supplémentaire. Alors que le champ spatial du héros narrateur dans sa vie publique comme dans sa vie privée est en régression, et risque de se réduire jusqu'à n'être plus qu'une prison et des entraves (24), l'action des « dyables » étend au contraire leur aire de dévastation « et en enfer *et in terra* », de pays fertile en pays fertile (25).

Dieu est séparé des deux autres groupes de héros non seulement par son espace propre, mais aussi par sa dimension temporelle. Le temps de l'action divine est autonome, contrairement aux temps de *Nous* et d'*Eux* qui ne se définissent que dans et par des relations de dépendance : par rapport à Dieu, et par interaction. Le temps divin est le passé proche et un présent statique. Dieu se tient en retrait en son royaume. L'éventualité de son intervention dans l'espace humain est évoquée au conditionnel, afin de mieux souligner son improbabilité, car si Dieu descendait sur terre, il subirait le même sort que le narrateur (26). Ce cas étant écarté, le temps des « pillars » est le présent, un présent continu et absolu : « jour et nuyt » et « nuyt et jour », « tous

22. A., vv. 3, 10, etc.
23. A., v. 55 ; B., v. 55.
23bis. « Et garde bien *regnum tuum* » : A., v. 11. Dans le *Pater noster en quatrains*, (*op. cit.*, p. 153, vv. 34-35), la topographie céleste est plus détaillée et montre Dieu se tenant en majesté au Paradis.
24. Non seulement l'espace public du narrateur, « ce pays » (A., v. 4) est envahi (A., v. 8) et pillé (A., vv. 28-29), mais aussi son espace privé,

« Car il y a tant de larrons
Qui se boutent en nos maisons » (B., vv. 33-34)

et qui, après avoir mangé son pain (A., v. 31) le jettent en prison (A., vv. 73-74).
25. A., vv. 29, 59-62.
26. Dieu s'est « mis en grant repos, / qui es monté haut... » (A., vv. 2-3) ; 55-57 ; B., vv. 10-12, 17-18, 27-29, etc.

jours » ; c'est le temps de l'action contre *Nous* (27). Le temps du narrateur est plus complexe. Par rapport à Dieu, c'est simultanément le présent, « dès or mais », et la négation du futur (28). Par rapport à *Eux*, c'est un présent intensément subit, un présent passif, auquel s'adjoint dans l'hypothèse de la fin des tourments, la perspective d'un avenir tragique (29). A cette double relation temporelle, le narrateur ajoute une forme réflexive, qui introduit une méditation sur un passé idéalisé (30).

Les lieux et temps de l'action étant connus, nous pouvons aborder ses modalités gestuelles et verbales, ensemble structuré autour du couple statique-dynamique. Dieu s'est sagement retiré du champ de bataille terrestre, et le narrateur l'incite ironiquement à persister dans cette attitude. Immobile, Dieu est aussi silencieux, et sa parole ne se fait pas entendre (31).

Les actions et paroles des « ennemis », qui nous sont relatées en détail, éclairent et complètent les attributs nominatifs dont l'auteur les a gratifiés. Leur principe d'action, dirigé contre *Nous*, est le Mal, sous ses aspects matériel, spirituel et social. Le Mal matériel s'exprime par de nombreux verbes signifiant le brigandage et le vol (32), et par deux extraits de discours direct :

« Et pas ne disent : *da nobis*
...
Adont dient : ce est *nobis* » (33)

Le mal spirituel, plus subtil, n'en est pas moins efficace: ils pensent à mal, ils nous font de la peine; ils attristent nos cœurs (34). Ils sont et font aussi le Mal social, c'est-à-dire le mauvais pouvoir: ils règnent, maintiennent la guerre, nous tourmentent, se moquent des faibles (35). Mauvais pouvoir aussi, celui qui dit à ses gens:

« Cestuy en prison *inducas*
...
Qui dient point *sed libera* » (36)

27. A., vv. 24, 48, 58.
28. A., vv. 4-6; B., vv. 4-6.
29. A., vv. 35, 64, 67.
30. A., vv. 81-82.
31. A., vv. 1-2, 10-12, 25-26, 50, 54; B., vv. 1-3, 10-11, 13-16, 27-29, 32.
32. Dérober, dévaster, ravir, tolir, manger notre pain, prendre, ôter, enclore, piller, ne pas rendre: A., vv. 14, 28, 31, 41, 43, 44, 45, 59, 66, 69, 76, 79; B., vv. 7, 12, 18, 20, 36, 48, 52, 59, 63.
33. A., vv. 37, 45.
34. A., vv. 24, 48, 63, 78. B., v. 52.
35. A., vv. 27, 32, 34, 51, 70, 73-75; B., vv. 37, 84.
36. A., vv. 73, 80.

Enfin, ils sont donc le Mal absolu, ceux qui « du nostre paissent leurs corps » (37).

Le narrateur subit l'action de ces agents du Mal. Ses alternatives sont la fuite, la riposte ou la plainte, actions et paroles susceptibles de se solder par son emprisonnement, c'est-à-dire l'immobilisation totale sinon de tout son corps, du moins de ses membres supérieurs: « ou sep par le bras » ou encore « les mains lïez derier le dos » (38). Ses relations à Dieu sont régies par deux catégories d'attitudes antinomiques: négation et affirmation de la communication avec Dieu dans la prière (39):

« ...nulz n'est qui *sanctificetur*
...
Ne qui prise *nomen tuum* »

– « Sy te prions, Dieu que je lo »
– « Si prion Dieu, le roy de gloire
...
Amen, je t'en requier et lo » (40)

Ce héros se préoccupe également du bon fonctionnement des relations internes à son groupe: comment ses débiteurs, à qui l'on a tout pris, pourront-ils respecter leurs engagements envers lui ? Comment, inversement, pourra-t-il, lui, régler ses dettes à ses créanciers ? (41).

De l'examen des attributs et des relations de nos trois héros, il s'avère que Dieu est le grand absent: éloigné de l'espace et du temps humains, il s'abstient de même d'intervenir par des actes ou des paroles, abandonnant le narrateur à la violence, à la souffrance et au désespoir, transgressant ainsi son propre ordre divin. Evoqué tout au long de ce poème, il y est aussi invoqué dans les derniers vers. Si Dieu accable le narrateur par son absence, l'élément actif du trio, *Eux*, l'accable par contre par son excès de présence et par sa fonction perturbatrice de l'ordre social. Résumons ces attributs et relations des héros en un tableau, avant d'aborder l'étude des ordres et dés-ordres divin et social.

37. B., v. 69.
38. A., vv. 71-74 ; B., vv. 58, 71-73.
39. Une explication à cette antinomie sera proposée dans le paragraphe suivant.
40. Négation de la prière: A., vv. 5, 7. Prière: A., v. 84 ; B., vv. 81, 86.
41. A., vv. 64-65 (débiteurs) ; B., vv. 64-65 (créanciers).

	NOM	ESPACE	TEMPS	DIEU	NOUS	EUX
DIEU	Tu Seigneur Roy	Haut Ciel	Passé Condition		Immobile Silencieux	
NOUS	On ; je ; nous cheitis	Ici bas Maison Prison	Présent Futur nié Réflexif	Négation et affirm. de laprière	Nos débiteurs Nos créanciers	Fuir Subir
EUX	Pillards Ennemi Gens d'armes Diables Pestilence	Ici bas Enfer Ailleurs	Présent		Mal matériel Mal spirituel Mal social	

III. Les désordres.

Les deux paragraphes qui suivent, étude du poème en tant que contre-prière et satire sociale, adoptent dans ses traits généraux le modèle structurel et fonctionnel de la parodie tel qu'il a été proposé par Gérard LABOUNOUX. Selon cet auteur, la parodie est un mécanisme symbolique fondé sur un mimétisme de situation et un processus de substitution ayant une dimension comique, et dont une fonction est de créer un effet de distanciation du public à qui elle s'adresse par rapport au réel. Cette symbolisation met en évidence les contradictions existant entre des modèles conceptuels et des réalités vécues, et transforme la parodie en instrument de pouvoir, instrument de contestation manipulé par les dominés, et mécanisme de contrôle aux mains des dominants (42).

42. G. LABOUNOUX, « La parodie, instrument de pouvoir symbolique », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIII (1982), 233-250. Sur la littérature parodique et satirique voir, parmi une abondante bibliographie: YUNCK, J.A., « Medieval French money satire », *Modern Language Quarterly*, XXI (1960), 73-82; Id., *The Lineage of Lady Meed. The development of mediaeval venality satire.* Univ. of N.-D. Press 1963; LEHMANN, P., *Die Parodie im Mittelalter*, 2. Aufl., Stuttgart, 1963; KILLEEN, S.D., « The Satiric perspective : a structural analysis of late medieval, early Renaissance satiric treatises », *Dissertations Abstracts International*, A 36: 6 (1975), 3654-3655; BALLET LYNN, Th., *Recherches sur l'ambiguïté et la satire au Moyen Age*, Paris, 1977 (étude sur la satire dans l'art); enfin, pour une bibliographie de textes et d'études, voir D. POIRION (*et al.*), *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, 1983.

a. **Une contre-prière : le dés-ordre divin :**

La *Patrenostre de Lombardie*, comme la plupart des autres parodies politiques de thèmes pieux des XIVe et XVe siècles, n'est pas une prière. C'est une contre-prière, articulée à partir de la structure même du *Pater*, qui doit s'interpréter à partir de la prière, et par comparaison à elle (43).

L'exégèse traditionnelle divise l'oraison dominicale en une invocation et sept demandes : trois demandes eschatologiques ou *optata*, et quatre demandes exposant les besoins des hommes, appelées *petitiones*. A l'invocation proclamant l'attribut paternel de Dieu, sa bonté, correspond dans notre poème une apostrophe ironique louant Dieu de s'être mis à l'abri *in celis*, c'est-à-dire d'être devenu inaccessible aux hommes (44). Aux trois demandes eschatologiques formulant positivement la toute puissance et la majesté du roi divin répondent dans le poème une triple série de négations formulant une contre-eschatologie. Cette contre-eschatologie :

– nie l'espoir en l'avenir, c'est-à-dire rejette la croyance en la Parousie :

« Nulz n'est qui *sanctificetur*
Ne qui riens pense au temps futur
Ne qui prise *nomen tuum* » (45).

– ne souhaite pas la venue du règne divin :

« *Adveniat* point ne doit plaere
Que tu viengnes en cest païs »
« Garde toy bien de venir ça » (46).

– constate le règne du Mal et l'accomplissement de ses volontés,

« et en enfer *et in terra* » (47).

C'est par la quatrième demande que débute dans la prière l'énoncé des quatre demandes exposant les besoins humains. Son objet, le pain quotidien, est synonyme du minimum de bien-être matériel nécessaire à la vie spirituelle ;

43. Dans son étude sur quatre patenôtres du XIIIe siècle, J. SUBRENAT hésite quant à la nature exacte des textes qu'il définit successivement : « anti-prières », « prière parodique dont le but est moins la dérision que l'édification », et « fausses prières », ceci sans toutefois expliquer en quoi et comment il peut s'agir d'anti-prières. Nous définissons notre texte *contre-prière* par analogie à l'expression « contre-proposition ». Notre analyse du *Pater* se fonde principalement sur les articles de J. DE FRAINE (S.J.), « Oraison dominicale », dans *Dictionnaire de la Bible*, Supplément, VI, Paris, 1960, cols. 787-800 ; « *Pater noster* », dans *Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, (trad. du néerlandais), Turnhout-Paris, 1960, cols. 1369-1371.

44. A., vv. 2-3 ; B., vv. 1-3, etc.

45. A., vv. 5-7.

46. B., vv. 10, 11, 32.

47. A., v. 29.

son temps est le présent: *quotidianum, hodie*; son principe est la confiance. L'amer exposé du poème décrit une situation diamétralement opposée: le temps reste le présent, mais le pain quotidien n'est plus donné à la communauté, il lui est volé; ce qu'elle reçoit, par contre, ce sont des coups; il n'y a plus de spirituel, et « chascun te renye *hodie* ». La confiance n'existe plus, c'est le règne quotidien de l'arbitraire (48).

Aux trois demandes eschatologiques formulées positivement, correspondent les trois dernières demandes humaines, formulées par la négation. Elles concernent le pardon demandé pour les 'dettes' du passé, sur le modèle de la charité fraternelle, c'est-à-dire le domaine de la justice divine, la protection future des tentations et la libération du mal. La commutation des valeurs dans le poème se poursuit: la charité fraternelle est foulée aux pieds (49). La justice et les lois, même ecclésiastiques (décrétales) sont tournées en dérision (50). Voilà pour le passé et le présent. L'avenir, lui, se profile sous forme 'd'induction' en prison, et sans espoir de libération du mal.

Nous sommes bien ici en présence d'une parodie, selon les critères du modèle de LABOUNOUX: mécanisme symbolique, imitation de la prière, perception du narrateur-collectivité d'avoir été abandonné par la Providence, prise de conscience de dissonances de tons entre la prière et sa reproduction parodique, la contre-prière. L'ordre divin, représenté par la prière du *Pater* devient, dans notre poème dés-ordre divin: ses éléments sont inversés. C'est ce désordre et la transgression de l'ordre divin qui sont contestés, et non Dieu lui-même (51). L'objet de la contestation et de la contre-prière est le sentiment d'incommunicabilité avec Dieu par le moyen traditionnel de la prière, qui reste non exaucée.

Comme nous l'avons remarqué ci-dessus (52), les relations du narrateur à Dieu ne sont pas uniquement régies par la négation de la communication. En fin de poème nous trouvons en plus de la contre-prière un embryon de « vraie » prière. Cet élément de prière et d'espoir est composé d'une invocation-adoration suivie de demandes exposant l'unique désir des fidèles: la fin de l'humiliation, le retour à la paix, la victoire et la vengeance sur les persécuteurs:

48. B., v. 40; A., v. 36.
49. A., vv. 46-47.
50. A., vv. 17-18; B., vv. 21-23.
51. LABOUNOUX, art. cit., 240: « la parodie, par ce mouvement d'inversion, en... mettant en cause agressivement un modèle social valorisé, s'affirme comme tactique consciente et collective de pouvoir, face à un enjeu important. Mais, ressortissant à l'entreprise culturelle et à la tactique de pouvoir, elle se signifiera... dans un contexte social généralement ritualisé ».
52. Voir notes 39 et 40.

« Si prion Dieu le roy de gloire,
Que contre euls nous doint tel victoire,
Que nous soions des maulz vengiés
Dont ilz nous ont tant lesdengiés.
Et deffendés *nos a malo*
Amen, je t'en requier et lo. » (53)

L'exaucement de cette prière particulière semble être l'ensemble de conditions matérielles minimum demandées par le narrateur comme nécessaire à un retour à une vie spirituelle minimale, à un retour à la prière (54). Cet élément serait donc une sécurité évitant le désespoir absolu et la transformation d'une contre-prière contestataire limitée en contre-prière de non-retour.

b. Satire sociale : le dés-ordre social :

Les agents du désordre, les « pillars », sont ces compagnies de soudoyers en mal d'action et de rapines qui se formèrent et prospérèrent en France au lendemain du traité de Brétigny (mai 1360), maintenant la guerre pour leur compte, et qui sont connues sous le nom de « Compagnies » (55). Leur composition régionale et nationale était variée, très souvent à dominante bretonne et gasconne. Le texte parle d'« Anglès », mais ce surnom servait de terme générique pour désigner les Compagnies (56).

Notre poème peut se lire comme une suite de lieux communs sur les misères de la guerre de Cent ans. Un second niveau de lecture, centré sur l'analyse et la comparaison des structures analogiques du texte, nous permet d'approcher la description du chaos comme référence à un ordre social regretté et souhaité. Cette référence implicite est le moteur de la satire, contestation du désordre social. Le modèle social de référence est le code de valeurs de la chevalerie,

53. B., vv. 81-86. *Cf.* A., vv. 85-86 ; B., v. 68 : « pais en païs ».
54. Ainsi, dans le *Pater noster en quatrains* (*op. cit.*, vv. 87-91, p. 157) :
« *Mort de serpant, glaive, famine*
Sus eulx et sur leur nassion
Inducas
Aincy seras tu honnoré,
Amé, servi et tenu chier,
Roy tout puissant, et coronné. »
55. Sur les Compagnies, voir : Ph. CONTAMINE, « Les compagnies d'aventure en France pendant la guerre de Cent ans », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Age – Temps Modernes*, LXXXVII (1975), 365-396. Id., *La guerre au Moyen Age*, Paris, 1981, pp. 395-402. *Cf.* A., v. 51 : « ceulz qui maintiennent la guerre ».
56. A., v. 30 ; CONTAMINE, art. cit., 370 ; 380.

militia, opposé aux contre-valeurs de la méchanceté, *malitia* (57).

Prenons comme étalon de mesure des qualités et fonctions du chevalier la description – tardive – qui en est faite au début du XIIIe siècle dans le *Lancelot* de la Vulgate:

« garants et défenseurs pour garantir les faibles et les paisibles, et tenir selon le droit, et pour les forts bouter arrière des torts qu'ils faisaient et des outrages. A cette garantie porter furent établis ceux qui plus valaient à l'égard du commun des gens... les loyaux, et les preux, et les hardis... qu'il fût pitoyable, sans vilenie, débonnaire sans félonie, pitoyable envers les souffreteux et large. Et apprêté à secourir les besogneux, prêt et apprêté à confondre les voleurs et les meurtriers. » (58). Le glaive, consacré, est le symbole de cet ensemble de qualités et fonctions.

Les soldats des Compagnies, par contre,

« Ceux qui nous doivent garder,
Il ne nous font que tourmenter. » (59).

Ils agissent contre la fonction dont ils avaient été chargés, ils l'inversent, transgressant ainsi l'ordre social et créant le désordre. Ils se moquent et se jouent des pauvres et des faibles qu'ils rouent de coups: leurs épées deviennent symbole de forfaiture.

Négation et inversion des valeurs aussi et surtout dans la fonction et les qualités de maintien du droit et de la justice: les Compagnies ne commettent que des injustices et ne sont composées que de pillards. Droit et justice sont abolis et « ne valent maintenant deus plumes » (60). Ils ont aussi usurpé la fonction de commandement, attribut du pouvoir, et en usent arbitrairement. Au lieu de secourir les miséreux, ils les accablent et les rendent plus pauvres encore. Enfin, au lieu de lutter pour étendre le royaume de Dieu, ils combattent pour agrandir le domaine du diable, leurs conquêtes.

De même que la parodie de prière était une contestation du manque de communication, dans sa structure 'laïque' le poème est une contestation d'une carence de pouvoir et d'autorité: absence de pouvoir-consacré et légal, absence

57. *Non militia, sed malitia: i.a.*, Saint Anselme (*Ep*, I, *P.L.*, CLVII, col. 1147), et Saint Bernard, *De laude novae militiae*, 77, c. 2, cités par M. BLOCH, *La Société féodale*, Paris, 1968, p. 442, et n. 288, p. 633.

58. O. SOMMER (ed.), *The Vulgate Version of Arthurian Romance*, Washington, 1910, III, 113 et sq., cité par G. DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, 1978, n. 21, p. 365, et p. 366. Sur le code chevaleresque, voir BLOCH, *op. cit.*, pp. 441-444.

59. A., vv. 33-34.

60. A., v. 18; B., vv. 21-23.

de droit et de justice, manque du minimum matériel indispensable. Et de même que nous avons remarqué dans la structure 'religieuse' un contrepoids à la dérive de la contestation d'une carence spécifique en une contestation généralisée, nous trouvons dans l'exposé 'social' un contrepoids identique, la référence au mythe arthurien.

Dans le texte A., cette référence est explicite :

« N'est point ainssi com jadis fu
Du temps au vaillant roy Artu
Qui deffende *nos a malo* » (61)

Dans le texte B., elle est suggérée par le mot « tout » :

« Toutes gens d'armes *hodie*
Certes, il ont tout oublié,
Quer qui plus puet pillier et prendre
Plus est prisé, plus puet despendre » (62)

La référence à un âge d'or légendaire survalorise l'idéal chevaleresque et nous place dans un contexte d'utopie sociale et politique, à son tour générateur d'espoir (63).

Conclusion.

La *Patrenostre de Lombardie*, parodie vernaculaire articulée sur le texte latin d'une prière, appartient à un genre littéraire conjoncturel, et exprime les tensions, déceptions et espoirs du public. Construit comme un mécanisme doublement symbolique, ce poème touche simultanément au sentiment religieux et à la conception sociale et politique. Sa contestation est celle d'une double transgression de l'ordre divin et de l'ordre social qui est perçue comme inversion des valeurs et des fonctions 'naturelles'. Cependant l'auteur du poème, conformément aux règles du genre, veille à canaliser cette contestation dans le domaine du symbolique en lui offrant deux contrepoids, une ébauche de prière 'sous conditions', et une réflexion sociale utopique.

61. A., vv. 81-83.
62. B., vv. 43-46.
63. Cette référence au mythe arthurien était encore un facteur d'identification puissant au début du XVe siècle. A la bataille d'Azincourt (1415), écrit Michel MOLLAT, « les contemporains de Charles VI se prenaient pour les fidèles du roi Artur. » : *Genèse médiévale de la France moderne, XIVe-XVe siècle*, Paris, 1977, p. 27.

Appendice.

Textes A. et B. de la *Patrenostre de Lombardie.*

A.: Bibliothèque Sainte Geneviève, ms. 792, fol. 12vo
(d'après l'édition ILVONEN, pp. 162-165).

C'est la Patrenostre de Lombardie.

Pater noster, tu n'ies pas foulz,
Quar tu t'ies mis en grant repos,
Qui es montes haut *in celis*:
Quar dès or mais en ce pays
Nulz n'est qui *sanctificetur*
Ne qui riens pense au temps futur
Ne qui prise *nomen tuum:* — *prisier, proisier:* faire cas de
En toutes terres le voit on.
Adveniat ne te dessire;
Or te tien dont lassus sans ire — *lassus:* là-haut
Et garde bien *regnum tuum*
Qu'il n'y ait tribulation.
Quar se les pillars te tenoient
Et tout le tien tolu t'avoyent,
Nulz n'en diroit fors que *fiat.*
On les fuit comme souris chat,
Decretales, loy ne coustumes
Ne valent maintenant deus plumes.
...
N'ont point de lieu fors *voluntas*
Tua n'est pas, certain en soyes,
Quar ne font pas comme faisoyes,
Sicut en escript trouver puys,
Quar a mal pensent jour et nuyt.
Or te garde bien *in celo*
Sans toy partir, je le te lo: — *löer:* conseiller
Quar les dyables saval regnent — *saval* = *s'aval:* ici bas
Qui tout ravissent et tout prennent
Et en enfer *et in terra.*
Et sont Anglès auleys dessa — *auleys:* allés (forme lorraine)
Qui ravissent *panem nostrum*

Et nous donnent maint horion.
Et ceulz qui nous doivent garder
Il ne nous font que tourmenter
Sa aval *quotidianum*
Oster le nostre sans rayson
Et pas ne disent: *da nobis*,
Ainssi en sont cointe et jolis,
cointe: prudent, vaillant
jolif: gai, beau, tendre
Et sont en tel mortier pilé.
Chascun te renye *hodie.*
Qui plus pille plus est lyé;
N'est nul qui dye: *dimitte.*
Et quant il ont le nostre prys
Et departi et en sauf mis,
departir: partager, distribuer
Adont dient: ce est *nobis.*
Ainssi se moquent des cheitis
cheitis: pauvre, faible,
Pour le leur prendre et a eulz trayre
Et nuyt et jour; tant qu'a malfaire / (fol. 12vo b)
Chascun fait bien son *debita.*
Tu fais trop bien qui te tiens la,
Car ceulz qui maintiennent la guerre
Ne vont gaires par nulle terre
Se ce n'est pour avoir *nostra.*
Or n'avale pas par dessa,
ne descends pas par ici
Car se sa dessous tu estoyes
Et deffendre ne te savoyes,
Il te feroyent *sicut et nos.*
Il ont tous jours en leur propos:
Quant il ont tout ou pays pris
Et departi et en sauf mis,
Adont dient: *dimittimus*,
Et se retrayent es plus drus.
dru: florissant, riche
Tel mal et tel painne nous font,
Quar vrayement mal payeront
Les nostres *debitoribus.*
Car tous nos biens nous ont tolus
Et pau avrons, ce m'est avis,
Et mains en demourra *nostris*
Ainssi ont tous nos biens enclos
Et se chevissent *et ne nos*
se chevir de: être maître de

Et qui se fuit ou se deffent,
S'il est prins, dient a leur gent:
« Cestuy en pryson *inducas*
Et le més ou sep par le bras ! »
sep, cep: entraves, chaînes.
De riens qu'il puissent conquester
Ne rendent riens pour le doubter
D'entrer *in tanptationem.*
Mains cuers ont fait estre dolens.
Nulz ne pille ce qu'autres ha
Qui dient point *sed libera*
N'est point ainssi com jadis fu
Du temps au vaillant roy Artu
Qui deffende *nos a malo.*
Sy te pryons, Dieu que je lo,
löuer / laudare = louer
Que ceste grande pestilence
Nous puissons penre en pacïence.
Amen ne doit on oublier,
Quar il n'est nul en qui fier
Se puist on bien certainnement:
Au jour d'uy voit on pau de gent
C'a homme nul, tant l'aime, face
Autel qu'il voelt que on li face.

Explicit la Patrenostre de Lombardie.
Ce fu fait en l'an mil. CCC. LXXIX, le
VIIe jour de decembre. A Paris.

B.: Bibliothèque Nationale, fr. 24 436, fol. 72-72vo
(d'après l'édition ILVONEN, pp. 166-168).

Pater noster tu n'es pas fols
Qui es in celis pour les coups
Que l'en depart en cest païs.
departir: distribuer
Dès ore mez, ce m'est avis,
N'y a nul *sanctificetur*
Ne qui panse du temps futur,
Fors pillier et prendre a bandon,
a bandon: en toute liberté
Ne qui prise *nomen tuum*
Fors toy regnoier et despire.
regnoier: renier;
despire: mépriser, outrager

Adveniat point ne doit plaere	
Que tu viengnes en cest païs,	
Quer tu seroies pillié et prins.	
Si te tien la sus en ton estre	*estre:* lieu
Ou tu es le seigneur et mestre	
Sans toy mettre en suggecion.	
Et garde bien *regnum tuum*	
Quer se les pillars te tenoient	
Tous tes biens tollir te voudroient,	
Nulz ne diroit fors que *fiat*,	
Pillié seroies tost et vias.	*vias:* avec empressement, vite
Decretales de clers ne loez,	
Jugié de clers ne de gens laez	
N'ont poër ne n'en usent pas:	
Chascun use de *volunptas*	
Tua non, de certain le say,	
Sicut chascun jor pillier voy.	
Or te garde bien *in celo*	
Sans estre en leur mains, je le lo:	
Il n'est pas sages qui s'i met,	
Quar d'eulz l'ennemy s'entremet	*entremetre:* se composer
Et en enfer *et in terra*.	
Garde toy bien de venir ça,	
Car il y a tant de larrons	
Qui se boutent en nos maisons	*se boter:* se presser, se pousser
Malegrez que vous enveions	
Et menguent *panem nostrum*	
Et ceuls qui nous deucent garder	
Si ne nous font que tourmenter	
Et vuent *cotidianum*;	vuent = vivent ? (ms.)
Le nostre prennent sans raison,	
Sans ce qu'ilz dient: *da nobis*;	
Gagnié l'ont dès ce qu'il l'ont prins.	
Toutes gens d'armes *hodie*	
Certes, il ont tout oublié,	
Quer qui plus puet pillier et prendre	
Plus est prisé, plus puet despendre.	
Nul d'eulz ne dit *et dimitte*	
Mès quant nous ont le nostre osté,	

Departi et en leur sas mis,
Lors dient il : « C'est pour *nobis* »
Quer pour le nostre a eulz atraire,
Pour nous pillier, pour nous mefaire
Chascun i met son *debita*,
N'il ne vivent fors de *nostra*.
He ! Dieu, se tu sa bas estoies
Si bien garder ne te saroies
Que tu n'usces *sicut et nos*
Les mains lïez derier le dos.
Et quant ont un païs pillié
Tout derobé et essilié, *essilié :* dévasté
Ils dient lors : « *Dimitimus* ;
Alon d'icy, n'y seions plus,
Quer il n'y a mès que pillier. »
Ne nous lessent de coy paier ;
Nos crediteur si sont confus :
N'ont rien de *debitoribus*
Et encore mains a *nostris*,
Se tu ne més pais en païs ;
Car du-nostre paissent leurs corps / (fol. 72v°)
Et se chevissent *et ne nos*
Rien ne laissent mès ilz nous lïent
Se nous groçon et puis si dïent : *groucier, groucher, grocier :* gronder, grogner, murmurer
« Cestuy en prison *inducas* ! »
Tout prennent, mès ne rendent pas,
Et s'il rendent, tantost ilz rentrent
...
En leur *in temptationem*.
Chascun ne fait que dire : pren,
Mès ne dit nul : *sed libera*,
Fors prendre le plus qu'il pourra.
Si prion Dieu, le roy de gloire,
Que contre eulz nous doint tel victoire
Que nous soion des maulz vengiés
Dont ilz nous ont tant lesdengiés, *lesdengier :* maltraiter, injurier
Et deffendés *nos a malo*.
Amen, je t'en requier et lo.
Amen. *Amen.*



Presses et Publications de l'
Université de Paris VIII
Vincennes à Saint-Denis

A NOS LECTEURS

Si la revue « MÉDIÉVALES » vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
Centre de Recherche
Publication « Médiévales »
2, rue de la Liberté
93526 SAINT-DENIS CEDEX 02

Je souscris un abonnement aux numéros 5 et 6 de la revue « MÉDIÉVALES ».

Ci-joint la somme de 50,00 F (port compris)
Bibliothèques et Instituts: 70,00 F.

Règlement par chèque uniquement à l'ordre de :

Agent comptable de l'Université de Paris VIII
Publication MED. CCP 913745 G Paris.

Nom : . . . .

Prénom : . . . .

ADRESSE : . . . .

Code postal :. VILLE : . . . .

Imprimerie intégrée de l'Université de Paris VIII
Service de la Recherche
2, rue de la Liberté - 93 526 Saint-Denis CEDEX 02

Dépôt Légal : 2ème trimestre 1983

ISSN 0751-2708



Prix : 30 F

Couverture : Frédérique Devaux.